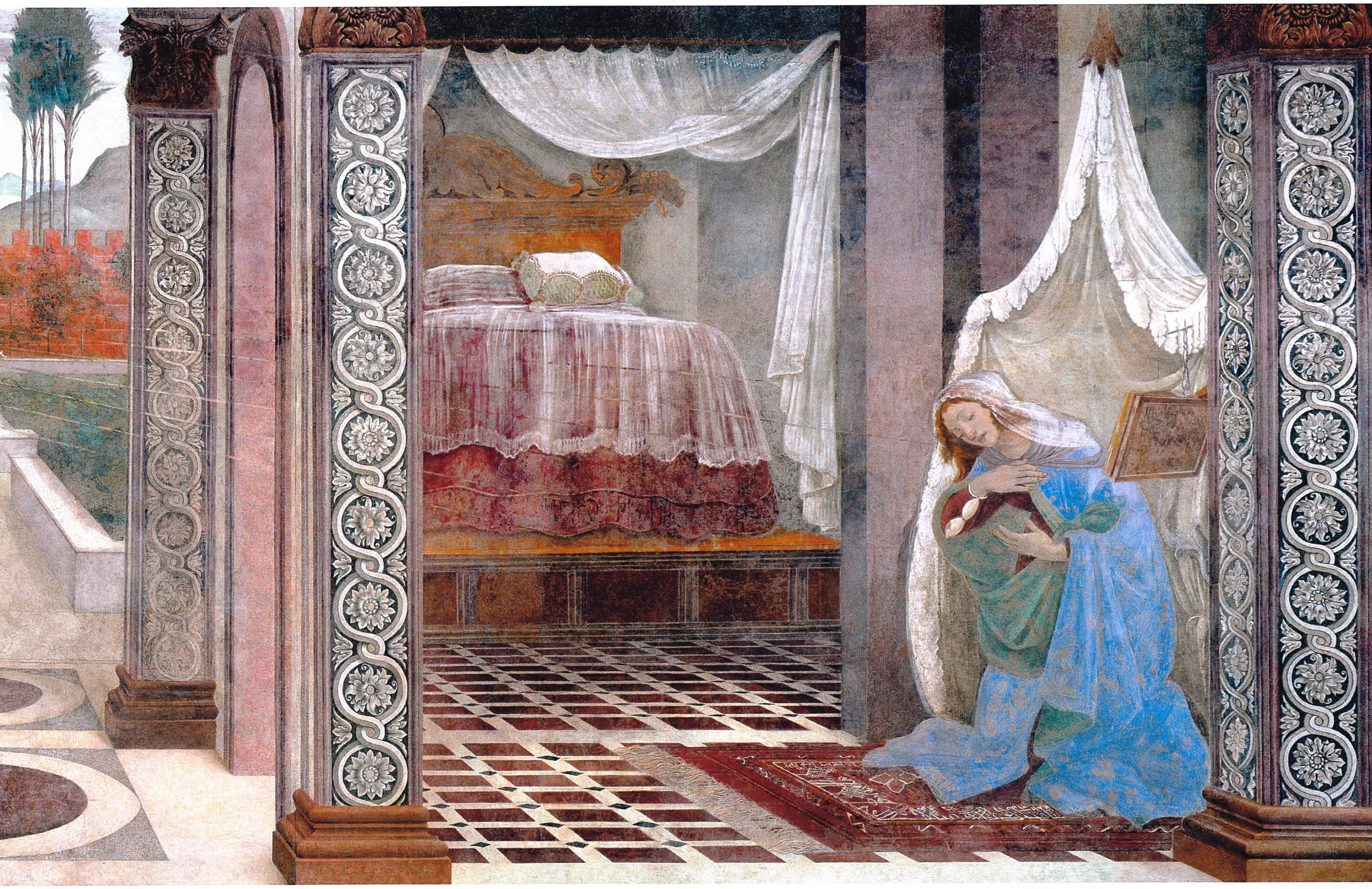
Προηγούμενη σελίδα:
Domenico Ghirlandaio
Ο άγιος Ιερώνυμος στο σπουδαστήριό του
1480, Φλωρεντία, ναός των Ονισάντι

για κοινή παραγγελία της οικογένειας Βεσπούτσι, της οποίας το οικόσημο εμφανίζεται στο κέντρο της σύνθεσης του Μποτιτσέλι. Άλλος πιθανός υποψήφιος θα μπορούσε να είναι ο Τζόρτζο Αντόνιο, γόνος επιφανούς οικογενείας και διάσημος θαλασσοπόρος, άριστος γνώστης της ελληνικής και της λατινικής γλώσσας, κάτι που καθιστά την επιλογή της επιγραφής που διακρίνεται πάνω από τον άγιο Ιερώνυμο απόλυτα ταιριαστή.
Είχε υπάρξει παιδαγωγός, με ιδιαίτερη μόρφωση, πολλών παιδιών των καλύτερων οικογενειών, ανάμεσά τους και ο Λορέντσο ντι Πιερ Φραντσέσκο των Μεδίκων, ξάδερφος του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς και παραγγελιοδόχος των περισσότερων κοσμικών έργων του Μποτιτσέλι.
Στη νωπογραφία του Σάντρο ο άγιος λάμπει από ένα θεϊκό φως, ενώ είναι απορροφημένος στα γραπτά και στη μελέτη του, στο γραφειάκι του – είναι γεμάτο βιβλία, επιστημονικά όργανα, περιλαμβανομένων ενός ρολογιού και ενός αστρολάβου, καθώς και της τιάρας του επισκόπου Ιππώνος–, το υποστηριζόμενο από μια πλούσια βάση σε παλιό ύφος, στολισμένη με γιρλάντες και άλλα διακοσμητικά στοιχεία από τσαμπιά σταφυλιού.
Χαρακτηριστικό του εύθυμου χαρακτήρα του ζωγράφου αποτελεί η επιγραφή, που προοριζόταν να παραμείνει αόρατη ανάμεσα στο γραπτό κείμενο που φαίνεται στο ανοιχτό βιβλίο, με γεωμετρικά σχέδια, πίσω από το ρολόι: «*Dov' è fra Martino? E schaphato, e dov' è andato? E fuor dela Porta al Prato*» – «Πού είναι ο αδερφός Μαρτίνο; Έφυγε; Πού πήγε; Είναι έξω από την πύλη του Πράτο».

9. ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ
Annunciazione di San Martino

1481
Αποκολλημένη νωπογραφία, 243x550 εκ.
Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

Η νωπογραφία αυτή βρισκόταν αρχικά στο πάνω μέρος της εισόδου του νοσοκομείου του Σαν Μαρτίνο ντέλα Σκάλα, από όπου αποκολλήθηκε το 1920 και υπέστη σοβαρές ζημιές. Δεν μπορεί να παραβλεφθεί το γεγονός ότι εκεί δέσποζε ο τάφος του Τσιόνε ντι Λάπο Πολίνι, κατασκευασμένος στο χαρακτηριστικό ύφος της εποχής, ιδρυτή του κτιρίου αυτού το 1313, προκειμένου να προσφέρει στέγη σε ταξιδιώτες και να βοηθήσει εγκαταλειμμένα παιδιά. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι η οικογένειά του τιμούσε ιδιαίτερα τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου.
Ο καλλιτέχνης πληρώθηκε σε αρκετές δόσεις στη διάρκεια της άνοιξης του 1481 για να φιλοτεχνήσει τη νωπογραφία, από έναν τραπεζίτη διορισμένο από το νοσοκομείο, ίσως με χρηματοδότηση ή μόνο με τη συγκατάθεση των Πολίνι, ιδιοκτητών του ιδρύματος.
Η σύνθεση χωρίζεται σε τρία μέρη, από στύλους, κομψά διακοσμημένους, όπου ο άγγελος, πετώντας, διασχίζει το αίθριο. Πίσω του διακρίνεται ένας κήπος μπροστά από τα τείχη της πόλης, που δεν απέχουν πολύ από το νοσοκομείο. Τον άγγελο ακολουθεί μια δέσμη χρυσών ακτίνων, σύμβολο του Αγίου Πνεύματος που διαχέεται ως το σημείο όπου βρίσκεται η Παναγία. Η Παρθένος, συνεσταλμένη, είναι γονατιστή πάνω σε ένα ανατολίτικο χαλί μπροστά από ένα λευκό μπαλντακίνο (ένα



είδος υφασμάτινου θόλου), στην πιο απομακρυσμένη και κρυφή γωνιά του δωματίου της. Από εκεί φαίνεται το μεγάλο κρεβάτι, καλυμμένο με ένα διάφανο πέπλο και με το πλούσια διακοσμημένο, σκαλιστό πάνω σε ξύλο, αέτωμα στην κορυφή, που ίσως χρησίμευε για την αποθήκευση ασπρόρουχων.

Η νωπογραφία θα πρέπει να θεωρηθεί ένα είδος δοκιμής κατά τη διάρκεια της αναμονής του καλλιτέχνη για την αναχώρησή του για τη Ρώμη με τον Γκιρλαντάιο και τον Κόζιμο Ροσέλι, όπου θα συναντούσε τον Περουτζίνο και θα έπαιρνε μέρος στη διακόσμηση της Καπέλα Σιξτίνα.

10. Η ΕΒΡΑΪΚΗ ΘΥΣΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΠΕΙΡΑΣΜΟΙ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ
Le prove di Cristo

ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΜΩΥΣΗ
Le prove di Mosè

Η ΕΞΕΓΕΡΣΗ ΤΩΝ ΕΒΡΑΙΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΥ ΜΩΥΣΗ
La punizione dei ribelli

1481-1482
Νωπογραφίες, 348,5x558 εκ. (η καθεμία)
Ρώμη, Ανάκτορο του Βατικανού, Καπέλα Σιξτίνα

Στις 27 Οκτωβρίου του 1481 ο Πιέτρο Περουτζίνο, ο Κόζιμο Ροσέλι, ο Σάντρο Μποτιτσέλι και ο Ντομένικο Γκιρλαντάιο υπέγραψαν συμβόλαιο με τον Τζοβανίνο ντε Ντόλτσι, κατόπιν ανάθεσης του πάπα Σίξτου Δ΄, για τη διακόσμηση με νωπογραφίες της Καπέλα Σιξτίνα – είχε ήδη διακοσμηθεί ο θόλος με έναν έναστρο ουρανό από τον Πιερ Ματέο ντ' Αμέλια.
Οι καλλιτέχνες, προχωρώντας, ως συνήθως, από την κορυφή προς τη βάση, άρχισαν δουλεύοντας τα διαστήματα μεταξύ των παραθύρων, ζωγραφίζοντας μια σειρά από κοχύλια όπου εμπεριέχονταν οι ολόσωμες εικόνες των 30 ποντίφικων και τρεις κολόνες πλούσια διακοσμημένες με τσαμπιά σε χρυσό φόντο. Πιο κάτω ακολουθούσαν θρησκευτικές σκηνές, από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, μάλλον σύμφωνα με καθοδηγήσεις του Πλατίνα, με στόχο την ενίσχυση της υπεροχής της παπικής εξουσίας ως προς τους υπόλοιπους κυρίαρχους του τόπου.
Ο Μποτιτσέλι ανήκε στην εκλεκτή ομάδα των καλλιτεχνών που έπρεπε να ολοκληρώσουν το έργο τους ως το καλοκαίρι του 1482, κάτι πολύ σημαντικό σύμφωνα με τον Περουτζίνο. Τα τρία έργα που του ανατέθηκαν ήταν *Η εβραϊκή θυσία και οι πειρασμοί του Χριστού*, *Σκηνές από τη ζωή του Μωυσή*, *Η εξέγερση των Εβραίων κατά του Μωυσή*. Στις μορφές που πρωταγωνιστούν μπορούν να αποδοθούν οι εννέα ποντίφικες, κρίνοντας από το ύφος και τον τρόπο που είναι δουλεμένες. Η μορφή του Σίξτου Β΄, που αποτυπώνεται στην έκφραση του προσώπου και στη στάση του *Αγίου Αυγουστίνου* του ναού των Ονισάντι, έχει απεικονιστεί, όπως σε όλες τις άλλες νωπογραφίες της Καπέλα Σιξτίνα, με άφθονη χρήση του χρυσού, που συναντάται παντού –στο βαθμό που μπορούμε να γνωρίζουμε από την περιγραφή του Βαζάρι–, κάτι που εκτιμήθηκε ιδιαίτερα από τον Σίξτο Δ΄.
Η νωπογραφία *Σκηνές από τη ζωή του Μωυσή* ήταν πιθανώς η δεύτερη που εκτέλεσε ο Μποτιτσέλι, μετά τη σύνθεση *Η εβραϊκή θυσία και οι πειρασμοί του Χριστού* και προηγήθηκε της *Εξέγερσης των Εβραίων κατά του Μωυσή*. Οι σκηνές αποδίδονται με εξαιρετική λιτότητα: από τον Μωυσή που δολοφονεί έναν Αιγύπτιο, γιατί τον είδε να κακομεταχειρίζεται έναν Εβραίο, μέχρι την αποχώρησή του από τη γη των φαραώ για

Sandro Botticelli
Πάπας Σίξτος Β΄
Ρώμη, Ανάκτορο του Βατικανού, Καπέλα Σιξτίνα

να εξοριστεί στη Γη Μαδιάμ, όπου κυνηγά τους βοσκούς που απαγόρευαν στις κόρες του Ιοθόρ να ποτίσουν τα ζώα τους στα πηγάδια˙ από τη σκηνή που γονατίζει με γυμνά πόδια μπροστά στη Φλεγόμενη Βάτο, όπου του παρουσιάζεται ο Ιεχωβά, ως τη στιγμή που τελικά θα καθοδηγήσει το λαό του Ισραήλ έξω από την Αίγυπτο για να φτάσει στο όρος Σινά. Η υπερβολικά φορτωμένη και χαοτική σύνθεση *Η εβραϊκή θυσία και οι πειρασμοί του Χριστού* έρχεται σε αντίθεση με την *Εξέγερση των Εβραίων κατά του Μωυσή,* η οποία είναι πραγματικά εντυπωσιακή και οι μορφές είναι σωστές κατανεμημένες στο χώρο. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από δύο αρχιτεκτονήματα, ένα αρχαίο και ένα «σύγχρονο». Στην Αψίδα του Κωνσταντίνου, στο κέντρο, στην οποία είναι άφθονη η χρήση του χρυσού χρώματος, αντικατοπτρίζεται η απήχηση που είχε η αρχαία Ρώμη στον Μποτιστέλι, αφού ποτέ πριν δεν είχε φύγει από τη Φλωρεντία, πόλη που αποτελούσε –και αποτελεί– ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες και συνεχώς έρχονταν στο φως νέοι θησαυροί, όπως οι ζωγραφιές στα «σπήλαια» της Χρυσής Οικίας του Νέρωνα (Domus Aurea).

NEMO SIB
AT HONO
VOCATV
TANQVA

ASSVMM
REM·NISI
·ADEO·
M·ARON·

NEMO SIBI ASSVMM
AT HONOREM NISI
VOCATVS A DEO
TANQVAM ARON

11. ΠΑΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΚΕΝΤΑΥΡΟΣ
Pallade e il centauro

1482 περίπου
Τέμπερα σε μουσαμά, 207x148 εκ.
Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

Ο πίνακας αυτός φιλοτεχνήθηκε από τον Μποτιτσέλι για την οικία του Λορέντσο ντι Πιερ Φραντσέσκο των Μεδίκων στην οδό Λάργκα και μνημονεύεται στα αρχεία της οικογένειας. Συγκεκριμένα, περιγραφή του υπάρχει στην απογραφή που έγινε μετά το θάνατο του Τζοβάνι ντι Πιερ Φραντσέσκο, στις 15 Σεπτεμβρίου του 1498: «*Πίνακας από ξύλο, που βρίσκεται πάνω από την πόρτα του αντιθαλάμου, όπου είναι ζωγραφισμένος ο Καμίλο με ένα Σάτυρο*» – σε άλλο αντίγραφο αναφέρεται ως Η Καμίλα με τον πρώτο Σάτιρο.

Όσο για την ταύτιση των δύο μορφών, φαίνεται να είναι πιο αξιόπιστη η απογραφή που έγινε το 1516, όπου αναφέρονται ως *Παλλάδα και Κένταυρος*. Η ίδια περιγραφή έχει βρεθεί και σε άλλα έγγραφα, προφανώς της ίδιας χρονικής περιόδου.

Στον πίνακα αποδίδεται η υποταγή του Κενταύρου στη θεά. Αυτή, οπλισμένη με μια αλαβάρδα (είδος μεσαιωνικού δόρατος) και με την ασπίδα που φέρει την τρομερή Μέδουσα πίσω από την πλάτη της, κρατά τον Κένταυρο από μερικές τούφες της πλούσιας κόμης του. Το κεφάλι, ο κορμός και τα χέρια της Παλλάδας περιβάλλονται από κλαδιά ελιάς και το λευκό της φόρεμα είναι διακοσμημένο με μοτίβα που μοιάζουν με διαμαντένια δαχτυλίδια, τα οποία συνδέονται ανά τρία ή ανά τέσσερα.

Η παρουσία τους σε κοινή θέα οδηγεί στην υπόθεση ότι την παραγγελία της σύνθεσης έκανε ο Λορέντσο ο Μεγαλοπρεπής για τον ξάδερφό του, επ' ευκαιρία του γάμου του με τη Σεμιράμιντε Απιάνι, που γιορτάστηκε το 1482.

Προκειμένου να εξηγηθεί η αλληγορία, οι μελετητές του Μποτιτσέλι κατέληξαν στις πιο δυσνόητες, ασαφείς και επιτηδευμένες θεωρίες. Η πιο πιθανή ερμηνεία φαίνεται να είναι αυτή που έρχεται σε πλήρη ταύτιση με εκείνη του Φιτσίνο. Πρόκειται για μια αλληγορία ηθικού περιεχομένου, δηλαδή ο άνθρωπος βρίσκεται σε ένα σταυροδρόμι, ανάμεσα σε ένα βίο άσχημο, στον οποίο κυριαρχούν τα ένστικτα και οι βασικές αισθήσεις, και σε ένα βίο που έχει ως απώτερο στόχο το θρίαμβο, το θείο και τις ουμανιστικές μελέτες, στις οποίες αφιερώθηκε ο νεαρός Λορέντσο ντι Πιερ Φραντσέσκο, υπό την καθοδήγηση διακεκριμένων δασκάλων.

12. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΙΟ ΒΡΕΦΟΣ ΜΕ ΠΕΝΤΕ ΑΓΓΕΛΟΥΣ (ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΟΥ MAGNIFICAT)

Madonna del Magnificat

1482-1483 περίπου
Τέμπερα σε ξύλο, διάμετρος 118 εκ.
Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

Η ιστορία του έργου, πριν από τη μεταφορά του στην Πινακοθήκη Ουφίτσι, στη Φλωρεντία, το 1784, παραμένει άγνωστη. Σίγουρα επρόκειτο για μια πολύ σημαντική παραγγελία, από κάποιον επιφανή πελάτη, και γνώρισε τέτοια επιτυχία στη Φλωρεντία τη δεκαετία του 1480, που φτιάχτηκαν αρκετά αντίγραφα, διαφορετικού μεγέθους, τα οποία σήμερα βρίσκονται σε πολλές συλλογές.

Η ασυνήθιστη σύνθεση, με τους δύο αγγέλους που στεφανώνουν την Παναγία και τους άλλους δύο που βρίσκονται δίπλα αγκαλιασμένοι από έναν τρίτο, κρατώντας το μελάνι και το βιβλίο όπου η Παναγία έχει γράψει «*Magnificat*», θα πρέπει να απασχόλησε ιδιαίτερα τον καλλιτέχνη. Όπως προέκυψε από τη μελέτη του έργου με υπέρυθρες ακτίνες, ο ζωγράφος επέφερε διάφορες αλλαγές στο σχέδιο, ως προς τον τρόπο απόδοσης των βραχιόνων των αγγέλων που κρατούν το στέμμα.

Μεγαλοφυής σύλληψη είναι το εύφορο τοπίο που διακρίνεται στο βάθος, μέσα από ένα «μεγάλο οφθαλμό», καθώς και ο «διάλογος» μεταξύ των τριών χεριών, του αγγέλου που κρατά το μελάνι, της Παναγίας που βυθίζει την πένα στο βαζάκι και του Υιού που ακουμπά το χέρι στη σελίδα του βιβλίου και στο χέρι της μητέρας.

Σε πλήρη αρμονία με τις μεγαλειώδεις νωπογραφίες της Καπέλα Σιξτίνα, η χρήση φωτεινών χρωμάτων, περιλαμβανομένου του γαλάζιου-μπλε του λάπις λάζουλι, εμπλουτίζεται παντού από περίτεχνες αποδοσμένες επιχρυσώσεις: στο διάφανο στέμμα, στις χρυσές ακτίνες που ακτινοβολούν από το κεντρικό σημείο και από τα φωτοστέφανα, στις άκρες των πέπλων, των ενδυμάτων, καθώς και στα μεταξένια μαλλιά της Παναγίας και των αγγέλων.

agnificat aia
Quia

13. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΝΑΣΤΑΤΖΙΟ ΝΤΕΛΙ ΟΝΕΣΤΙ (ΤΕΣΣΕΡΑ ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ)

Quattro episodi della novella di Nastagio degli Onesti

1483 περίπου
Τέμπερα σε ξύλο, 84x142 (ο καθένας)
Μαδρίτη, Μουσείο του Πράδο
Φλωρεντία, Παλάτσο Πούτσι

Οι τέσσερις αυτοί πίνακες προορίζονταν για το νυφικό δωμάτιο και η δημιουργία τους ανατέθηκε στον Μποτιτσέλι επ' ευκαιρία του γάμου του Τζανίτσο Πούτσι και της Λουκρέτσια Μπίνι, το 1483.

Στο γάμο η συνεύρεση των απογόνων, που ανήκαν σε οικογένειες αποδεδειγμένα πιστές στους Μεδίκους, ευνοούνταν από τον Λορέντσο τον Μεγαλοπρεπή. Το οικόσημό του, λοιπόν, δεν εμφανίζεται τυχαία μέσα σε ένα δάφνινο στεφάνι, στο κέντρο των πινάκων, ανάμεσα σε αυτό του Πούτσι και της Μπίνι. Ακόμα και η επιλογή της ιστορίας –προέρχεται από το *Δεκαήμερο* του Βοκάκιου– οφειλόταν κατά πάσα πιθανότητα στον Μέδικο, ένθερμο υποστηρικτή της επανεκτίμησης του έργου του Βοκάκιου, ως προς τη χυδαιότητά του.

Το πρώτο μέρος της σύνθεσης, που ανατέθηκε σε ένα συνεργάτη του Μποτιτσέλι, υπό την καθοδήγηση του δασκάλου, αναπαριστά τον Ναστάτζιο, που, περιπλανώμενος άσκοπα μέσα στο πευκόδασος του Κλάσε, στην περιοχή της Ραβένας, βλέπει ξαφνικά μπροστά του έναν ιππότη που ακολουθεί μια νεαρή κοπέλα, γυμνή, καθώς αυτή με τη σειρά της προσπαθεί μάταια να ξεφύγει από δύο σκύλους που τη δαγκώνουν στους γοφούς.

Στο δεύτερο μέρος, φιλοτεχνημένο από το ίδιο άτομο, αποδίδεται ο Ναστάτζιο που φεύγει τρομαγμένος, από το φρικτό θέαμα του ιππότη που, ξαπλώνοντας στο έδαφος τη νεαρή κοπέλα, της ανοίγει με ένα μαχαίρι τα νεφρά, βγάζει την καρδιά και τα άλλα εντόσθια, και τα ρίχνει στα σκυλιά που ορμούν για να φάνε.
Ο τρίτος πίνακας, τον οποίο έχει ζωγραφίσει διαφορετικό άτομο, ο Μπαρτολομέο ντι Τζοβάνι, περιστασιακός συνεργάτης του Μποτιτσέλι. Ο Ναστάτζιο έχει προσκαλέσει την κόρη του Πάολο Τραβερσάρι, τη γυναίκα που αγαπά, αλλά εκείνη δεν ανταποκρίνεται στην αγάπη του. Γεμάτοι τρόμο, το νεαρό κορίτσι και οι προσκεκλημένοι, παρακολουθούν τον αναβάτη που εμφανίζεται και πάλι, κυνηγώντας με τα σκυλιά το γυμνό κορίτσι, που τον είχε αρνηθεί. Ο Ναστάτζιο, όρθιος, γυρισμένος προς την αγαπημένη του, ανοίγει τα χέρια, σε ένα διαχυτικό νεύμα.
Στον τελευταίο πίνακα, που βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή στη Φλωρεντία, αποδίδεται ο εορτασμός του γάμου του Ναστάτζιο ντέλι Ονέστι από τον ίδιο καλλιτέχνη που φιλοτέχνησε και τους δύο πρώτους πίνακες. Ωστόσο, κάποια στοιχεία μαρτυρούν παρέμβαση του Μποτιτσέλι. Σε αντίθεση με το προηγούμενο έργο, στο *Γαμήλιο γεύμα* απεικονίζεται πιστά μια δεξίωση στη Φλωρεντία την εποχή της Αναγέννησης. Οι υπηρέτες κατευθύνονται με διάφορα εδέσματα προς τα δύο τραπέζια, οπού βρίσκονται οι άντρες και οι γυναίκες, με φόντο μια μεγαλόπρεπη μακριά στοά με πολλές αψίδες και κολόνες με χρυσά κιονόκρανα, πίσω από την οποία προβάλλει μια ρωμαϊκή θριαμβική αψίδα, σε ανάμνηση της πρόσφατης διαμονής του καλλιτέχνη στη Ρώμη, για τη διακόσμηση της Καπέλα Σιξτίνα.

Εργαστήριο του Botticelli
Η φυγή του Ναστάτζιο
Μαδρίτη, Μουσείο του Πράδο

Προηγούμενες σελίδες:
Εργαστήριο του Botticelli
Η εμφάνιση στον Ναστάτζιο
Μαδρίτη, Μουσείο του Πράδο

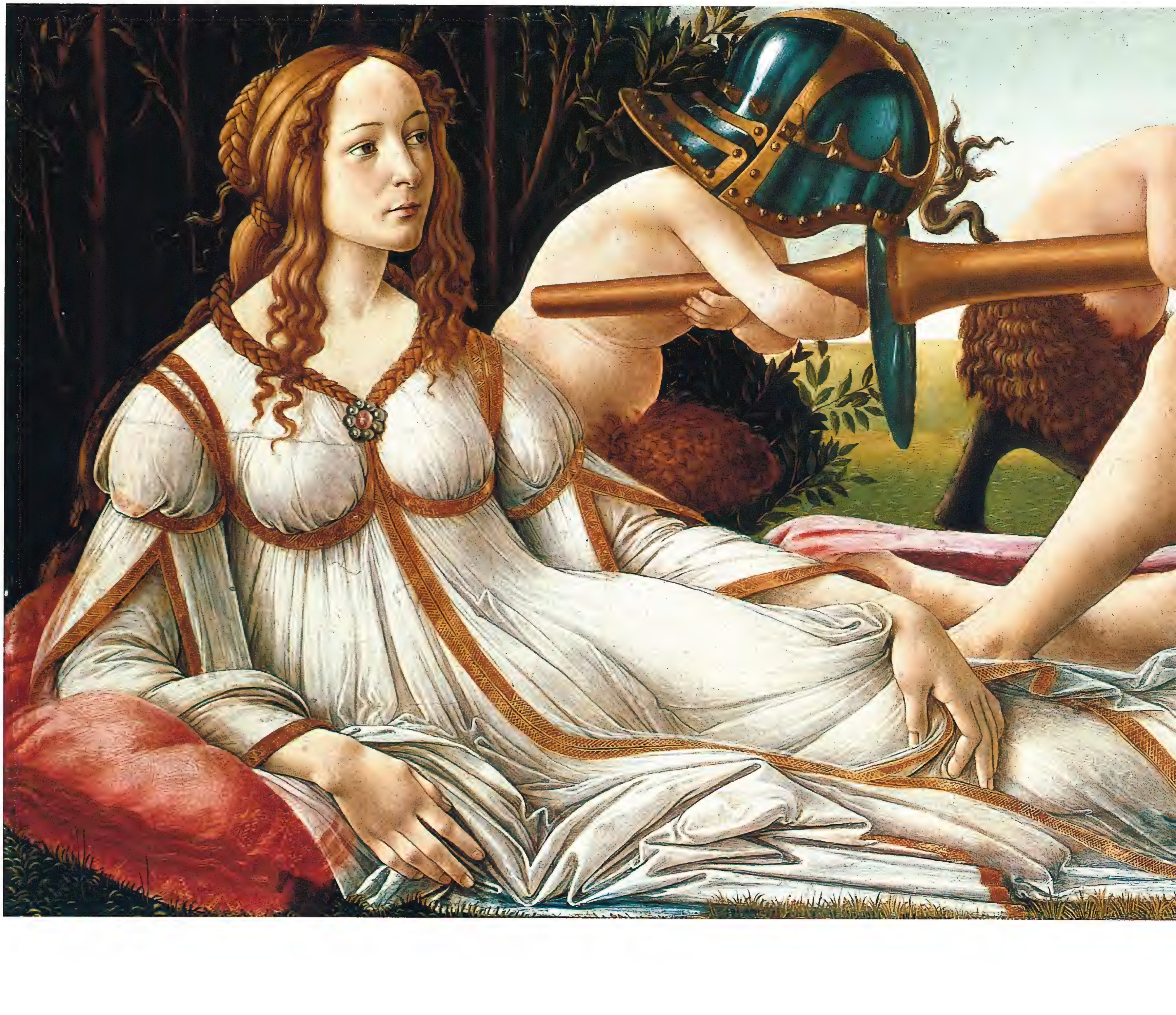
Επόμενες σελίδες:
Bartolomeo di Giovanni σε σχέδιο του Botticelli
Γεύμα στο πευκόδασος
Μαδρίτη, Μουσείο του Πράδο

Εργαστήριο του Botticelli
Το γαμήλιο γεύμα
Φλωρεντία, Παλάτσο Πούτσι

14. ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΚΑΙ ΑΡΗΣ

Venere e Marte

1483-1484 περίπου
Τέμπερα σε ξύλο, 69x173 εκ.
Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη



Ο πίνακας αυτός θα πρέπει να προοριζόταν αρχικά για το νυφικό δωμάτιο, όπως και οι μετέπειτα πίνακες, *Ο Κέφαλος και οι Πρόκροι* και *Αφροδίτη και Ερμής*, έργα του Πιέρο ντι Κόζιμο που τοποθετούνται χρονικά στην πρώτη δεκαετία του 1500.

Ο δεύτερος είναι σαφώς εμπνευσμένος από τον πίνακα του Μποτιτσέλι, από τον οποίο επηρεάζεται ως προς τον παιχνιδιάρικο τόνο στην απεικόνιση των χερουβείμ που μεταφέρουν κομμάτια από την πανοπλία, περιορισμένα ωστόσο στο παρασκήνιο, σε αντίθεση με τους τέσσερις μικρούς Σατύρους, που στον πίνακα του Μποτιτσέλι παίζουν με τα όπλα ενός Άρη με

εφηβικό σώμα, που έχει πέσει σε λήθαργο και δεν ξυπνά ούτε από τον ήχο της τρομπέτας ένας Σατύρου που παίζει ακριβώς δίπλα στο αφτί του. Ο σαματάς από τον ήχο της τρομπέτας φαίνεται να έχει τουλάχιστον ένα αποτέλεσμα. Βγαίνουν από τη φωλιά τους οι σφήκες, που πετούν προς κάθε κατεύθυνση. Η παρουσία των φτερωτών εντόμων θεωρήθηκε από τους μελετητές σημείο αναφοράς σε εκείνες που βρίσκονται στο ομιλούν ή φανερό οικόσημο (το οικόσημο που φέρει κάποιο σύμβολο ή χρώμα, αντικείμενο, ζώο ή πρόσωπο, χαρακτηρίζει την ιστορία και τα επιτεύγματα του εκάστοτε οίκου και συνδέεται άμεσα με την έννοια του επωνύμου της οικογένειας) της οικογένειας Βεσπούτσι. Οι Βεσπούτσι ήταν στο πλευρό του καλλιτέχνη και ήταν αυτοί που παρήγγειλαν τον *Άγιο Αυγουστίνο* του ναού των Ονισάντι.

Η Αφροδίτη εμφανίζεται εντελώς αδιάφορη ως προς τη φασαρία, γερμένη απαλά στο πλάι, με τον αγκώνα ακουμπισμένο σε ένα κόκκινο μαξιλάρι με χρυσή μπορντούρα και χιλιάδες πτυχώσεις. Δύο πλεξίδες από τα μακριά ξανθά μαλλιά της είναι

πιασμένες ανάμεσα στο στήθος της, με ένα κόσμημα με μεγάλες πέτρες.
Ο πίνακας χρονολογείται στο 1483-1484, περίοδο κατά την οποία ο Μποτιτσέλι ήθελε να οριοθετήσει τα περιγράμματα των μορφών, υιοθετώντας μια παλέτα καθαρή, σχεδόν εκθαμβωτική, όπως και στη *Γέννηση της Αφροδίτης*, στο *Ιδανικό πορτρέτο νεαρής κοπέλας* (Φρανκφούρτη), στην *Παναγία και το Θείο Βρέφος* (Βερολίνο) και στην *Προσκύνηση του Θείου Βρέφους Wemyss* (Εδιμβούργο).

Piero di Cosimo
Αφροδίτη και Άρης
1505 περίπου, Βερολίνο, Gemäldegalerie

15. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ

Nascita di Venere

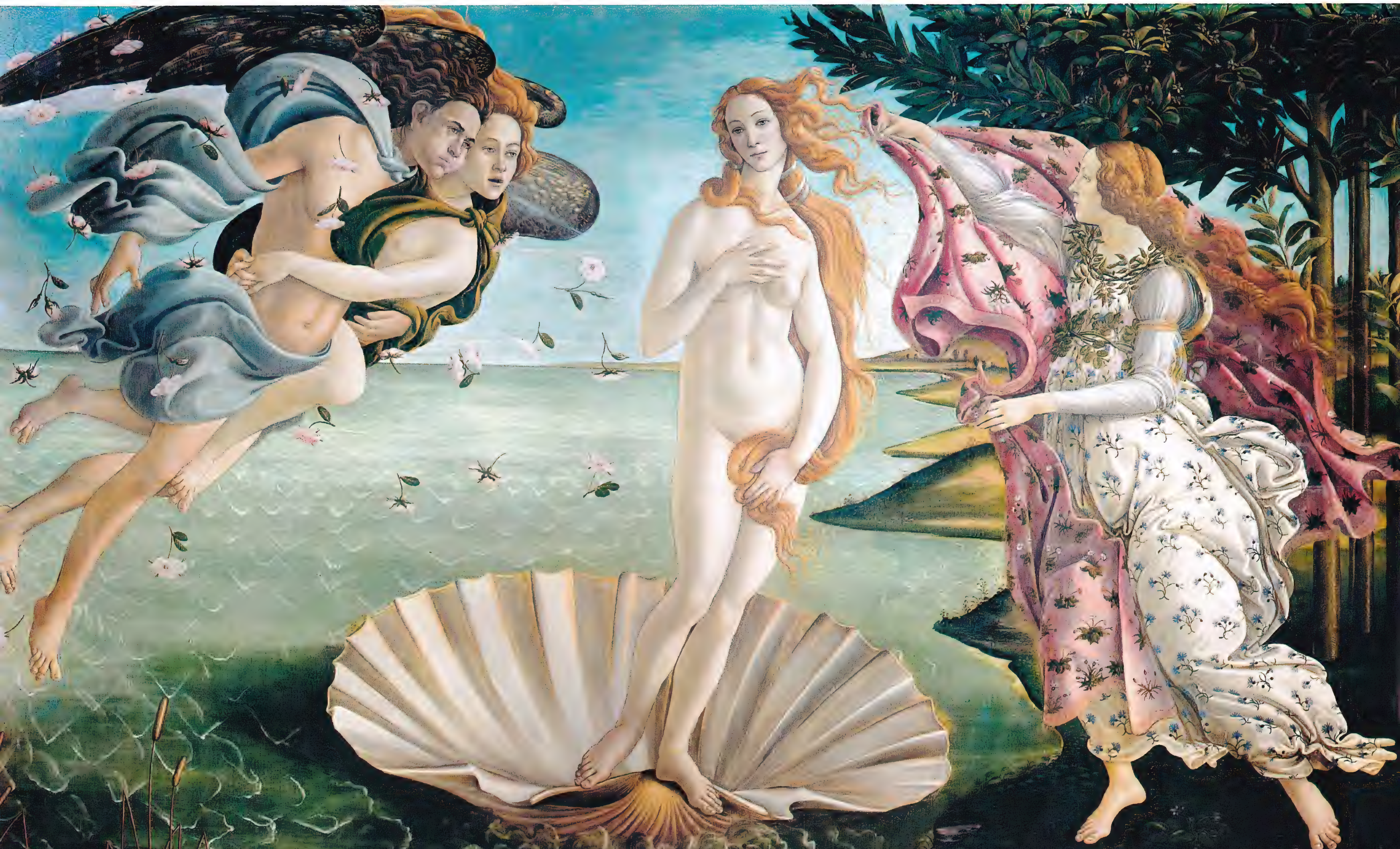
1483-1484 περίπου
Τέμπερα σε μουσαμά, 172,5x278,5 εκ.
Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

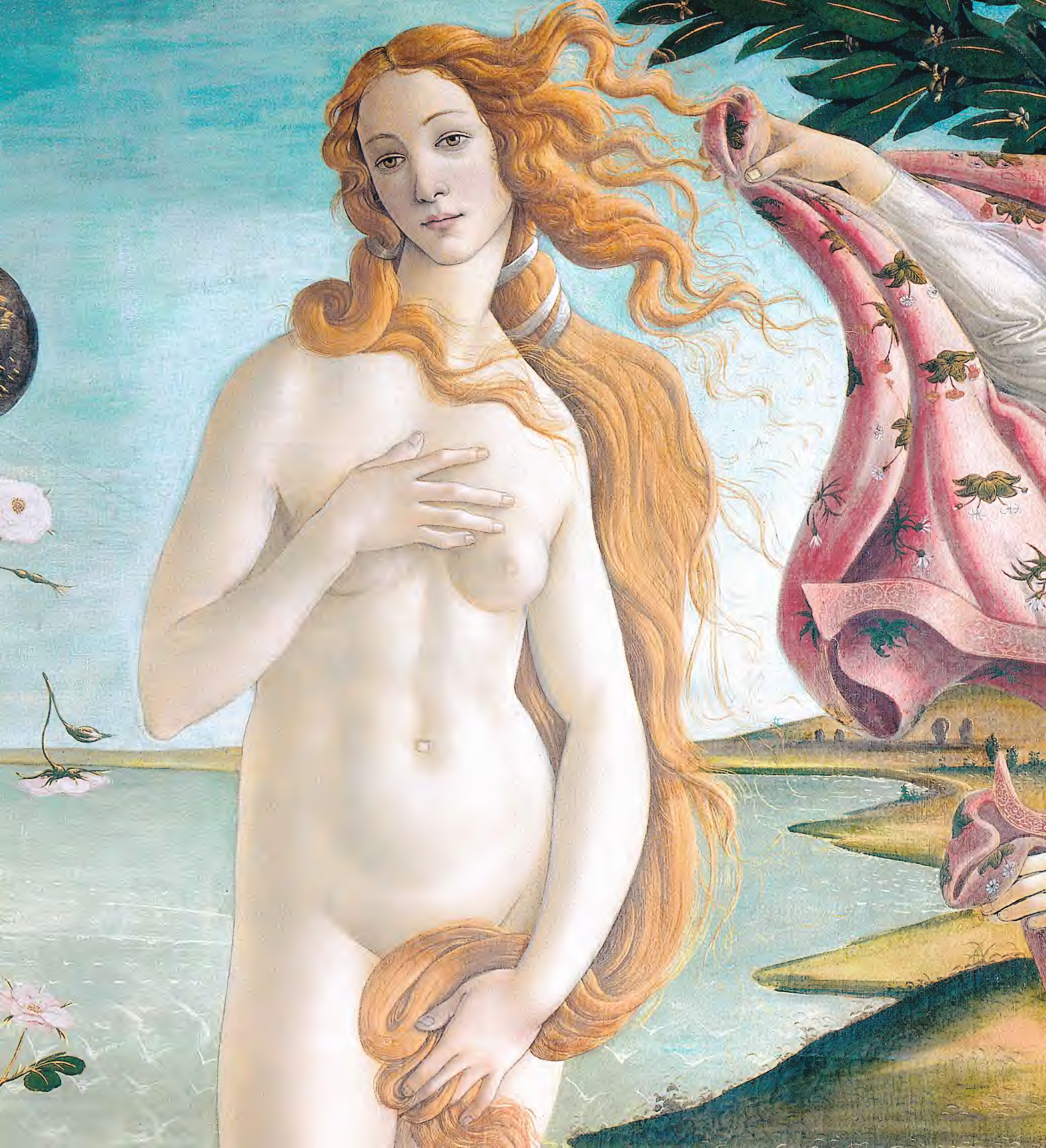
Ο Βαζάρι, ο οποίος είδε τον πίνακα αυτό το 1568 στη Βίλα ντι Καστέλο των Μεδίκων, είπε ότι ήταν η «Αφροδίτη που γεννιέται και αυτές οι αύρες και οι άνεμοι που τη μεταφέρουν στη Γη μαζί με τους Έρωτες» κάτι ανάλογο με την *Παλλάδα και τον Κένταυρο, την Προσκύνηση του Θείου Βρέφους Wemyss, τη Μυστική Σταύρωση* και τη *Μυστική Γέννηση*. Πρέπει να είχε φιλοτεχνηθεί, όπως και η *Αλληγορία της Άνοιξης*, για την ίδια τη βίλα που είχε αγοραστεί το 1477 από τους Λορέντσο και Τζοβάνι ντι Πιερ Φραντσέσκο των Μεδίκων, υπό την προτροπή του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς.

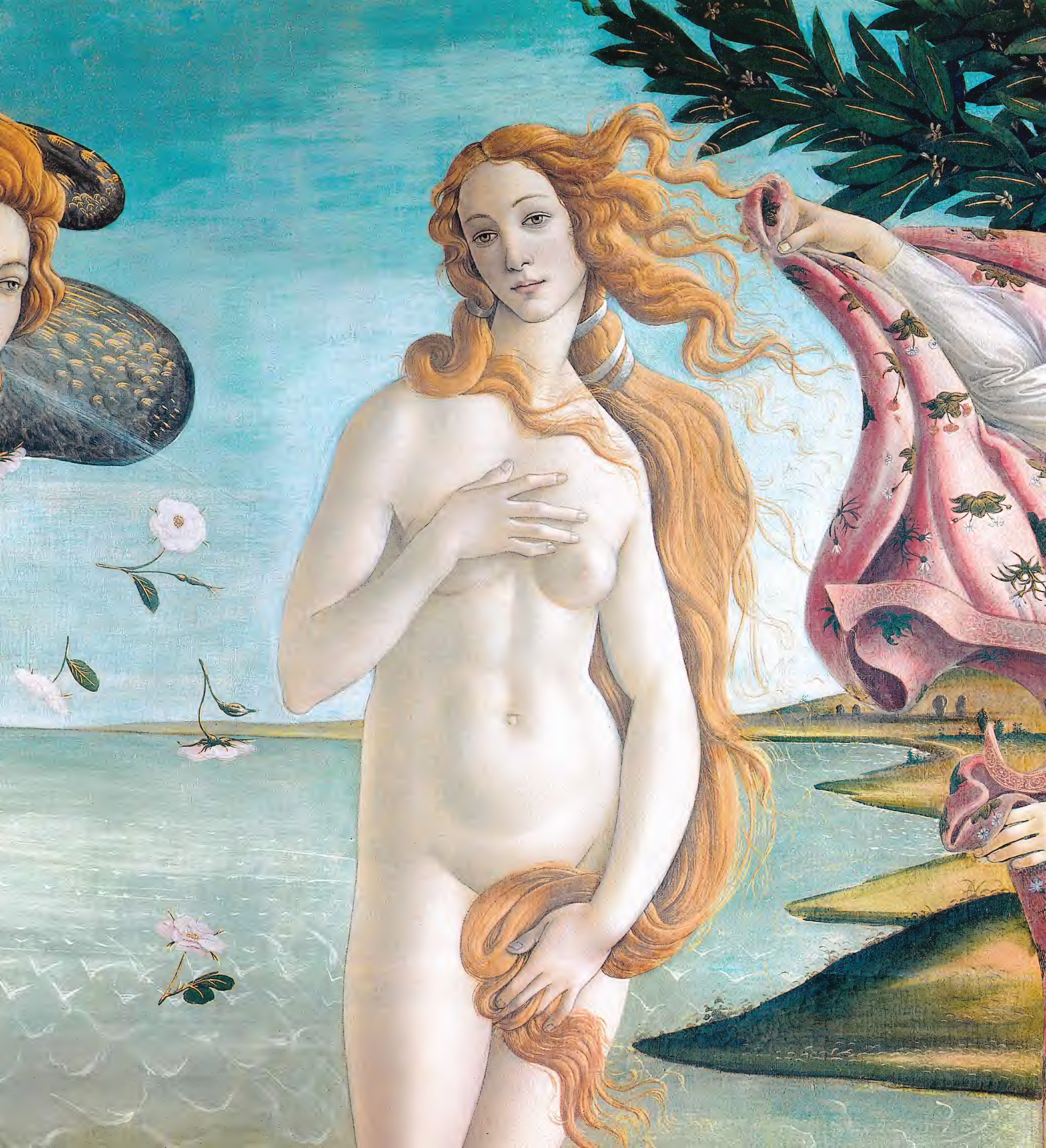
Σίγουρα δεν είναι τυχαία η τεχνική που χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης –τέμπερα σε μουσαμά– προκειμένου να δημιουργήσει μια επιφάνεια διαυγή και λαμπερή σε μια βίλα που αργότερα διακοσμήθηκε από το εργαστήρι του Μποτιτσέλι. Στην πραγματικότητα, δεν πρόκειται ακριβώς για τη γέννηση της Αφροδίτης, όπως αναφέρει ο Βαζάρι, αλλά για την πορεία της θεάς μέσα σε ένα όστρακο προς την ακτή – ο Ζέφυρος και η Αύρα αγκαλιασμένοι φυσούν για να την οδηγήσουν στην ακτή της Κύπρου, όπου την περιμένει μία από τις Ώρες για να την τυλίξει με το μανδύα που είναι στολισμένος με άνθη. Το θέμα, το οποίο προέρχεται από τον *Ύμνο στην Αφροδίτη* του Ομήρου και τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου, δουλεύτηκε εκ νέου από τον Πολιτσάνο στους *Στίχους για την κονταρομαχία*. Στο συγκεκριμένο πίνακα ο Μποτιτσέλι αναφέρεται κατά κάποιο τρόπο στα παραπάνω έργα, τιμώντας τους δημιουργούς τους.

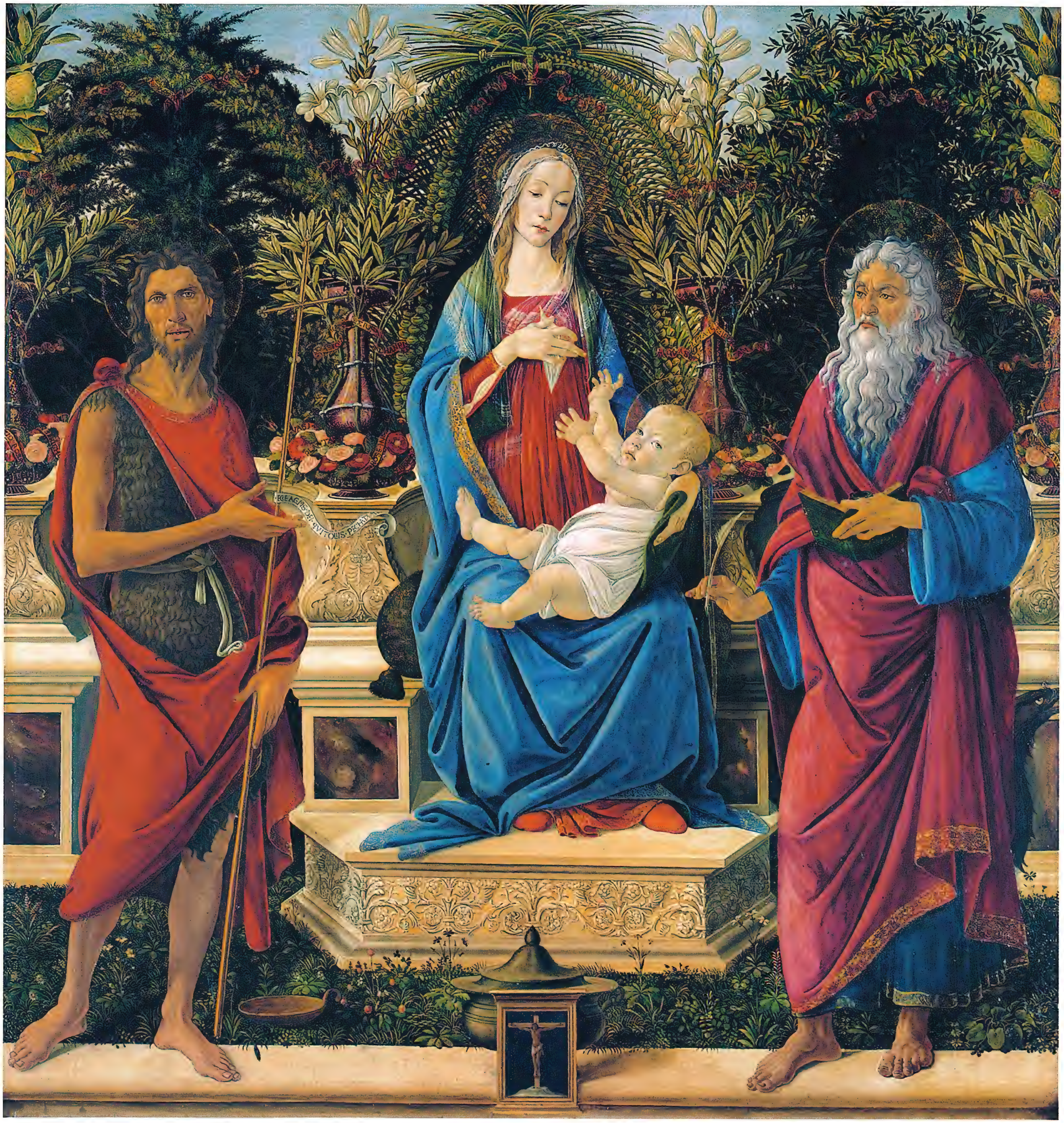
Αξίζει να σημειωθεί ότι το εργαστήρι του Μποτιτσέλι στην οδό Νουόβα ντι Ονισάντι δεν ήταν μακριά από την εκκλησία του Σαν Παολίνο, κοντά στην κατοικία του Πολιτσάνο, που είχε λάβει το τίτλο του ηγούμενου το 1477. Στο δικαιολογημένα διάσημο αυτό πίνακα ο Μποτιτσέλι, ως νέος Φλωρεντινός Απελλής, συναγωνίζεται τους αρχαίους, για να πετύχει την ευλύγιστη και επιμηκυμένη φιγούρα της Αφροδίτης, αποκορύφωμα της αναζήτησης της ιδανικής ομορφιάς, με μια σχηματική τελειότητα της γραμμής, σύμφωνα με τα νεοπλατωνικά ιδεώδη.

Το νεαρό κορίτσι αναβιώνει το πρωτότυπο της Venus Pudica, με το δεξί χέρι στον αριστερό μαστό και το αριστερό να καλύπτει τη βουβωνική χώρα, με τα μακριά ξανθά μαλλιά φωτισμένα από χρυσό, όπως και πολλά άλλα σημεία του πίνακα, έμμεση μνεία στις νωπογραφίες της Καπέλα Σιξτίνα.









16. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (ΡΕΤΑΜΠΛ ΜΠΑΡΝΤΙ)

Pala Bardi

1484-1485
Τέμπερα σε ξύλο, 180x185 εκ.
Βερολίνο, Gemäldegalerie

Το έργο αυτό αρχικά βρισκόταν στην Αγία Τράπεζα του παρεκκλησίου Μπάρντι του αυγουστινιανού ναού του Αγίου Πνεύματος στη Φλωρεντία, που ήταν αφιερωμένο στον ευαγγελιστή Ιωάννη. Ιδρυτής του ναού ήταν ο Τζοβάνι ντε Μπάρντι, διάσημος έμπορος που δραστηριοποιούνταν κυρίως στην Αγγλία.

Ο άγιος εμφανίζεται στα αριστερά της ένθρονης Παναγίας που κρατάει στην αγκαλιά της το Θείο Βρέφος. Επίσης, συνοδεύεται από τα συνήθη στοιχεία, το βιβλίο και την πένα, αναφορά στη γραφή του Ευαγγελίου και στην Αποκάλυψη, καθώς και τον αετό που διακρίνεται πίσω. Στην άλλη πλευρά βρίσκεται ο άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής, πολιούχος της πόλης της Φλωρεντίας. Φορά μια προβιά, κρατάει το σταυρό και το κύπελλο για τη βάπτιση, και τα πόδια του είναι γυμνά.

Είναι γνωστή η αμοιβή που έλαβαν ο περίφημος ξυλουργός και αρχιτέκτονας Τζουλιάνο ντα Σάνγκαλο, ο οποίος φιλοτέχνησε την κορνίζα που δεν έχει σωθεί, και ο ίδιος ο ζωγράφος, το Φεβρουάριο και τον Αύγουστο του 1485 αντίστοιχα, κάτι που βοηθά στη χρονολόγηση της έναρξης των εργασιών εντός του προηγούμενου έτους, αφού το εκκλησάκι πέρασε στην κατοχή των αυγουστινιανών το 1483. Στο έργο δόθηκε ιδιαίτερη σημασία και προσοχή στη συμβολική διάσταση, που είναι εμφανής παντού: η Παναγία προσπαθεί να θηλάσει το Θείο Βρέφος, ενώ εκείνο κοιτάζει προς το μέρος μας, τείνοντας τα χέρια του προς αυτή.

Η διακοσμητική ταινία γύρω από το σταυρό του αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή φέρει την επιγραφή «*Ecce Agnus Dei Qui Tollis Peccata Mundi*» (Ιω 1,29). Οι άλλες επιγραφές που διακρίνονται επίσης πάνω σε διακοσμητικές ταινίες, στα βάζα με τα λουλούδια και στα φυτά στο φόντο, προέρχονται από το βιβλίο του Εκκλησιαστή (24, 17-19), όπου παρομοιάζεται η Σοφία των ρόδων του Τζέρικο με τον κέδρο του Λιβάνου, με τα κυπαρίσσια, τους φοίνικες, τις ελιές και με τα πλατάνια, με μεταφορές που το Μεσαίωνα αναφέρονταν στην Παρθένο ιδωμένη ως Sedes Sapientiae.

Όπως και στη *Γέννηση της Αφροδίτης*, στο έργο *Άρης και Αφροδίτη*, στο *Ιδανικό Πορτρέτο*, καθώς και στην *Παναγία και το Θείο Βρέφος* παρατηρείται ο ακριβής και «αιχμηρός» σχεδιασμός των μορφών, μέσω του οποίου αναδεικνύεται κάθε λεπτομέρεια. Αυτό ενισχύεται με το εκτυφλωτικό φως, τα κλαδιά με το πλούσιο φύλλωμα της πέργκολας, τα περίτεχνα, διακοσμητικά, αρχαΐζοντα σκαλίσματα του θρόνου, αλλά και τη μικρή εικόνα του Εσταυρωμένου στο προσκήνιο και τη σκιά της.

·ECCE AGNIS· DEI· QVI TOLIS· PECHA

17. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΙΟ ΒΡΕΦΟΣ ΜΕ ΕΞΙ ΑΓΓΕΛΟΥΣ
(Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΡΟΔΙ)
Madonna della melagrana

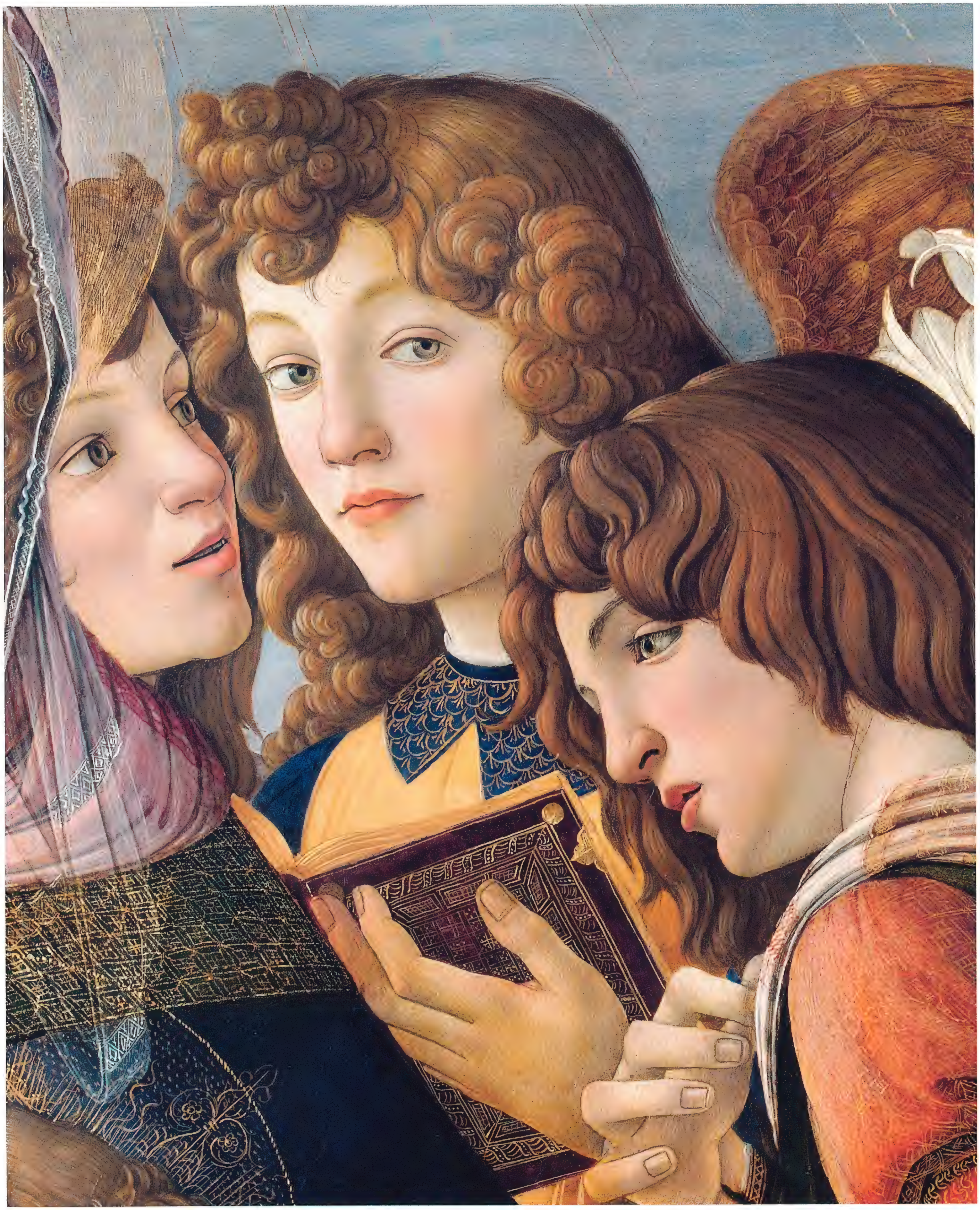
1487
Τέμπερα σε ξύλο, διάμετρος 143,5 εκ.
Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

Είναι σύνηθες πλέον να ταυτίζεται το έργο με ένα τόντο (αναγεννησιακός όρος που αναφέρεται σε πίνακες με στρογγυλή φόρμα), που, σύμφωνα με τα αρχεία, εκτελέστηκε από τον καλλιτέχνη το 1487, για την ακρόαση των Μασάι ντι Κάμερα, στο Παλάτσο ντέλα Σινιορία. Ωστόσο, το ποσό που καταβλήθηκε στο ζωγράφο –32 λίρες, 16 δεκάρες και 4 πένες (μάλλον ήταν μια δόση ή μερική πληρωμή)– είναι μικρό εν συγκρίσει με το μέγεθος και τη σημασία του πίνακα που φυλάσσεται στην Πινακοθήκη Ουφίτσι.

Μια επιβεβαίωση του γεγονότος ότι επρόκειτο για δημόσια παραγγελία αποτελεί η παρουσία των χρυσών κρίνων, ζωγραφισμένων και επιχρυσωμένων, που κοσμούν το γαλάζιο πλαίσιο της αρχικά σκαλισμένης κορνίζας, στοιχείο που αποδίδεται στο εργαστήριο του Τζουλιάνο ντα Σάνγκαλο.

Τα κρίνα, τα οποία από το Μεσαίωνα και μετά εμφανίζονται επανειλημμένα ως διακοσμητικά στοιχεία του κτιρίου, μαρτυρούν τις στενές σχέσεις που είχε αρχικά με το δημαρχείο, προτεκτοράτο του Άντζιο, αλλά και μετέπειτα με τα έθνη πέραν των Άλπεων. Στη συνέχεια, τη δεκαετία του 1480, ένα ολόκληρο δωμάτιο, που προοριζόταν για τις επίσημες δεξιώσεις, στο δεύτερο όροφο του κτιρίου, επικαλύφθηκε με χρυσά κρίνα σε γαλάζιο φόντο και ζωγραφίστηκε εν μέρει από τον Γκιρλαντάιο.

Ακόμα και στιλιστικά, ο πίνακας ταιριάζει απόλυτα με το ύφος των έργων της περιόδου, κάτι που γίνεται αντιληπτό από διάφορα στοιχεία, όπως η λεπτή γραμμή που περιγράφει τα εφηβικά πρόσωπα των αγγέλων, τα πλούσια, σγουρά, γεμάτα κίνηση μαλλιά και το ντελικάτο προφίλ της σκεπτικής Θεοτόκου, η οποία αναλογίζεται τη θυσία που περιμένει τον Υιό της, προαναγγέλλοντάς τη μέσω του ροδιού από το οποίο παίρνει το όνομά του το έργο.



18. ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ (ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΤΣΕΣΤΕΛΟ)

Annunciazione di Cestello

1488-1489
Τέμπερα σε ξύλο, 150x156 εκ.
Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

Το συγκεκριμένο έργο φιλοτεχνήθηκε κατόπιν παραγγελίας του Μπενεντέτο Γκουάρντι και ο καλλιτέχνης αμείφθηκε γι' αυτό με 30 δουκάτα στις 19 Μαρτίου του 1489. Ο πίνακας θα πρέπει σίγουρα να είχε ολοκληρωθεί στις 26 Ιουνίου του 1490, ημέρα της χειροτονίας στην εκκλησία των κιστερκιανών του Τσεστέλο, την επονομαζόμενη σήμερα Σάντα Μαρία Μανταλένα ντέι Πάτσι.
Ακόμα βρίσκεται μέσα στην αρχική κορνίζα της, τη σκαλιστή, επιχρυσωμένη και ζωγραφισμένη, που αποδίδεται στον Τζουλιάνο ντα Σάνγκαλο και βασίζεται στο είδος των ξυλόγλυπτων και επιχρυσωμένων κιονόκρανων που θυμίζουν αυτά της εκκλησίας. Στο εργαστήριο του Μποτιτσέλι αποδίδεται η ζωγραφική διακόσμηση με τα οικόσημα της οικογένειας, ο *EcceHomo* στο ξύλινο βάθρο όπου βρίσκεται η Αγία Τράπεζα, καθώς και τα διακοσμητικά στοιχεία σαν τσαμπιά σταφυλιού, στο διάζωμα, με το χρυσό φύλλωμα και τις παραστάδες.
Ο Ευαγγελισμός λαμβάνει χώρα σε ένα δωμάτιο, όπου το δάπεδο χωρίζεται από λευκό μάρμαρο. Έτσι, δημιουργείται ένα μοτίβο το οποίο αποδίδεται με προοπτική, καταλήγοντας σε μια πόρτα, πίσω από την οποία το βλέμμα του θεατή, αφού προσπεράσει το λεπτό περίγραμμα του μικρού ανεμοδαρμένου δέντρου, συναντά στο βάθος μια πόλη με μικρούς πυργίσκους, αρχιτεκτονικής του βορρά.
Οι μορφές του γονατιστού αγγέλου και της Παναγίας, που γέρνει προς το μέρος του ως ένδειξη ευλάβειας, παρουσιάζονται εδώ με ιδιαίτερα λεπτές και γεμάτες χάρη κινήσεις, οι οποίες φαίνονται σαν να έχουν παγώσει στιγμιαία, διαπνεόμενες από μια λεπτή αίσθηση αμηχανίας και από ένα πάθος συγκρατημένο. Αυτό μαρτυρά την επιρροή που άσκησαν στον καλλιτέχνη τα κηρύγματα του Σαβοναρόλα, κάτι ανάλογο με το μετέπειτα έργο του *Η στέψη της Παναγίας* του Σαν Μάρκο, που βρίσκεται στην Πινακοθήκη Ουφίτσι.

19. Η ΣΤΕΨΗ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΑΓΙΟΙ

Incoronazione della Vergine e santi

1490-1492 περίπου
Τέμπερα σε ξύλο, 378x258 εκ.
Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

Το μνημειώδες αυτό έργο, που ήταν παραγγελία της Συντεχνίας Ντι Πορ Σάντα Μαρία ή, αργότερα, της Συντεχνίας ντε λα Σέτα, και συγκεκριμένα των εγγεγραμμένων σε αυτή χρυσοχόων, βρισκόταν αρχικά στην κόγχη πίσω από την Αγία Τράπεζα του παρεκκλησιού που ήταν αφιερωμένο στον πολιούχο τους, Σαντ' Ελίζιο (ή Σαντ' Αλό στα φλωρεντιανά), στη δομινικανή εκκλησία του Αγίου Μάρκου. Πρέπει να ολοκληρώθηκε από τις 29 Απριλίου του 1490, ημερομηνία του ψηφίσματος των μελών της συντεχνίας για την κατασκευή και το στολισμό της εκκλησίας, ως τις 8 Νοεμβρίου του 1492, όταν ο Μποτιτσέλι έλαβε μέσω του Καμαρλίνγκο το ποσό πληρωμής για λογαριασμό του, από το νοσοκομείο της Σάντα Μαρία Νουόβα.

Ο πίνακας αυτός πάντα είχε, όπως φαίνεται, σοβαρά προβλήματα συντήρησης, τα οποία οφείλονταν στη μη σωστή προετοιμασία του, και επιλύθηκαν μόλις τα τελευταία χρόνια.

Στο ανώτερο επίπεδο, μπροστά από ένα αφαιρετικό και λαμπερό φόντο από χρυσό, διακρίνεται η Παρθένος που στέφεται από το Θεό, επίσης εστεμμένο με μια τιάρα, εν δόξη, ανάμεσα σε χερουβείμ, σεραφείμ και αγγέλους που χορεύουν. Στο επόμενο επίπεδο, πιο κάτω, απεικονίζονται σε σειρά, από αριστερά προς τα δεξιά, ο άγιος Ιωάννης, ο Ευαγγελιστής, ο άγιος Αυγουστίνος, ο άγιος Ιερώνυμος και ο άγιος Ελίγιος, μπροστά από ένα μάλλον συμβατικό τοπίο που χάνεται στο βάθος. Ανεξήγητη είναι η απουσία του Ντομένικο, του αγίου της εκκλησίας, στην οποία την εποχή εκείνη ακούγονταν τα κηρύγματα που αφορούσαν την Αποκάλυψη του Ιωάννη, του Τζιρόλαμο Σαβοναρόλα από τη Φεράρα.

Η επιρροή των κηρυγμάτων του ιεροκήρυκα –που, μετά το θάνατο του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς και την εκδίωξη των Μεδίκων από τη Φλωρεντία, μοιραία έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στην πολιτική και θρησκευτική ζωή της πόλης– ήταν τέτοια, που σε αυτή θα πρέπει να οφείλονται κατά πάσα πιθανότητα το αρχαϊκό ύφος, αποδιδόμενο μέσω του χρυσού στο φόντο, με τους αγγέλους –που παρουσιάζονται σε περιστροφική διάταξη σαν να βρίσκονται σε μια δίνη– σε πιο μικρή κλίμακα σε σχέση με τις κεντρικές μορφές, το ύφος του κηρύγματος που είναι εμπνευσμένο από τον Ιωάννη, και η έκσταση του Ιερώνυμου.

20. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΣ ΣΤΟ ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΡΙΟ ΤΟΥ

Sant' Agostino nello studio

1494 περίπου
Τέμπερα σε ξύλο, 41x27 εκ.
Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

Ο μικρός αυτός πίνακας, που θα πρέπει να προοριζόταν, αν κρίνει κανείς από το μέγεθός του, για ιδιωτική χρήση, ανήκει σε μια ομάδα έργων μικρών διαστάσεων, που απαντώνται τη δεκαετία του 1490.

Είναι ένα από τα έργα της σειράς, που αποτελείται από τον *Ευαγγελισμό της Θεοτόκου Leyman* (Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο), την *Κοινωνία του αγίου Ιερώνυμου* (Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο), για την οικογένεια Ντελ Πουλιέζε, καθώς και από τους πίνακες *Ευαγγελισμός της Θεοτόκου* (Μόσχα, Μουσείο Πούσκιν) και *Άγιος Δομίνικος* (Ρωσία, Αγία Πετρούπολη).

Ο άγιος απεικονίζεται στο εσωτερικό ενός μικρού χώρου, σε ένα μικρό δωμάτιο μελέτης, μερικώς καλυμμένο από ένα ύφασμα που έχει τραβηχτεί στην άκρη, κάτω από μια καμάρα διακοσμημένη με φατνώματα και ένα κυκλικό διακοσμητικό με την Παναγία και το Θείο Βρέφος μέσα σε ένα στεφάνι, μερικά βιβλία και ένα τραπέζι. Ο Αυγουστίνος είναι απορροφημένος με το γράψιμο ενός συγγράμματος, το οποίο αποδεικνύεται δύσκολο εγχείρημα, αν κρίνουμε από τα γραμμένα και τσαλακωμένα φύλλα χαρτιού που βρίσκονται μπροστά του, πεταμένα στο πάτωμα.

Ο καλλιτέχνης, με σχολαστική ακρίβεια, επιμένει στην απόδοση κάθε τρίχας από τα μαλλιά ή τα γένια του αγίου, κάθε πτυχής των ενδυμάτων του, και φωτίζει τις πτυχώσεις και το φωτοστέφανο με μικροσκοπικές πινελιές από χρυσό. Ο Μποτιτσέλι φαίνεται να επιστρέφει εδώ στο επιτηδευμένο ύφος με το οποίο έχει αποδώσει και την *Ιουδήθ και τη θεραπαινίδα με την κεφαλή του Ολοφέρνη* και την *Ανακάλυψη του πτώματος του Ολοφέρνη*, αλλά με μια πιο εσωτερική, πνευματική και ταπεινή διάθεση, συμβαδίζοντας πλέον με την εποχή του, με τα κελεύσματα των καιρών.

21. Η «ΣΥΚΟΦΑΝΤΙΑ» ΤΟΥ ΑΠΕΛΛΗ
La Calunnia

1494-1496 περίπου
Τέμπερα σε ξύλο, 62x91 εκ.
Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι

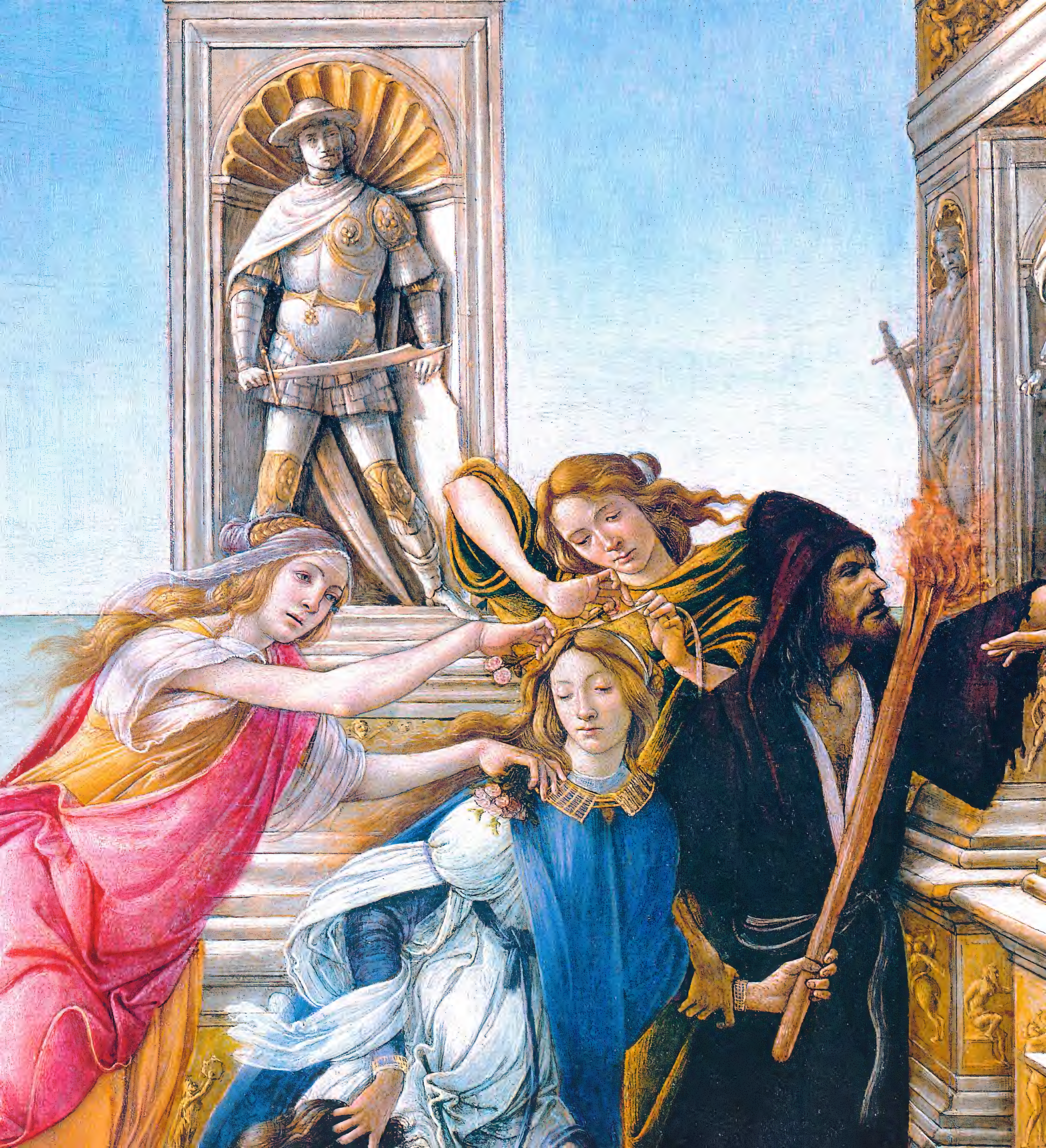
Ο πίνακας αυτός έχει ένα ένδοξο παρελθόν, καθώς έχει το ίδιο θέμα με εκείνον που φιλοτεχνήθηκε στην αρχαιότητα από τον Απελλή, προκειμένου να υπερασπίσει τον εαυτό του, απέναντι στις συκοφαντίες του αντιπάλου του, Αντίφιλου, που τον είχε κατηγορήσει για συνωμοσία εναντίον του βασιλιά Πτολεμαίου Δ΄ του Φιλοπάτωρα.

Η συγκεκριμένη σύνθεση μάς είναι γνωστή χάρη στην περιγραφή που εμπεριέχεται στο έργο *De calumnia* του Έλληνα συγγραφέα Λουκιανού, που επαναλήφθηκε από τον Λεόν Μπατίστα Αλιμπέρτι στο *De pictura*.

Σε μια μεγάλη αίθουσα, ανοικτή προς τη θάλασσα και διακοσμημένη με επίχρυσα ανάγλυφα και αγάλματα επιφανών αντρών και γυναικών, απεικονίζεται ένας βασιλιάς με μακριά αφτιά γαϊδάρου, στα οποία δύο γυναικείες μορφές, προσωποποίηση της Καχυποψίας και της Άγνοιας, ψιθυρίζουν και κάνουν διάφορους υπαινιγμούς. Ο βασιλιάς τείνει το χέρι σε έναν άντρα που φορά κουκούλα, τον Φθόνο, που κάνει το ίδιο. Αυτός, με ένα φλεγόμενο πυρσό, συνοδεύεται από μια νεαρή κοπέλα, τη Συκοφαντία, ενώ δύο άλλα νεαρά κορίτσια, η Ζηλοφθονία και η Απάτη, στολίζουν τα μαλλιά της με λουλούδια και κορδέλες, για να την κάνουν πιο ελκυστική και αξιόπιστη. Η Συκοφαντία σέρνει τραβώντας με το δεξί χέρι από μια τούφα μαλλιά αυτόν που συκοφαντείται, που αποδίδεται γυμνός και με τα χέρια ενωμένα σε στάση προσευχής. Στα αριστερά της σύνθεσης απεικονίζονται μια καχεκτική γριά με φθαρμένα και σκισμένα ρούχα, η Μετάνοια και ένα γυμνό κορίτσι με το βλέμμα του και το δεξί του χέρι στραμμένα προς τον ουρανό, προσωποποίηση της Αλήθειας, που προέρχεται από το Θεό και τελικά θριαμβεύει.

Ο Βαζάρι μάς πληροφορεί ότι ο Μποτιτσέλι είχε δωρίσει τον πίνακα «στον πολύ στενό του φίλο Αντόνιο Σένι» και δεν θεωρείται απίθανο να φιλοτεχνήθηκε για τον εορτασμό της αποκατάστασης της αλήθειας του άδικα κατηγορούμενου φίλου του, την επικίνδυνη περίοδο για όσους είχαν ταχθεί υπέρ των Μεδίκων, όπως ήταν αυτή της δημοκρατίας του Σαβοναρόλα.

Η *Συκοφαντία* μπορεί να τοποθετηθεί χρονικά τη δεκαετία του 1490, λαμβάνοντας υπόψη τον «κοφτό» ρυθμό της, τις μορφές που εμφανίζονται ανήσυχες, τα πτυχωμένα υφάσματα, τα αγάλματα στις κόγχες που μοιάζουν να ζωντανεύουν μέσα σε μια τεταμένη ατμόσφαιρα.



22. ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ
Compianto sul Cristo morto

1496-1497 περίπου
Τέμπερα σε ξύλο, 140x207 εκ.
Μόναχο, Παλαιά Πινακοθήκη

Ο πίνακας, οποίος βρισκόταν στην εκκλησία του Σαν Παολίνο στη Φλωρεντία, αποτελεί μία από τις πιο σπουδαίες και συγκινητικές μαρτυρίες της όψιμης περιόδου του Μποτιτσέλι. Χαρακτηρίζεται από την επιρροή των κηρυγμάτων του Τζιρόλαμο Σαβοναρόλα, που κατάφερναν να αγγίξουν ιδιαίτερα τους πιστούς.
Η σκηνή λαμβάνει χώρα στο κεντρικό σημείο, μπροστά από μια μεγάλη κοιλότητα του σπηλαίου, από όπου διακρίνεται αμυδρά ο τάφος. Η Παναγία, από τον αφόρητο πόνο που της προκαλεί η θέα του νεκρού γιου της, έχει χάσει τις αισθήσεις της και υποβαστάζεται από τον άγιο Ιωάννη τον Ευαγγελιστή. Οι ευσεβείς γυναίκες είναι τοποθετημένες γύρω της: η πρώτη, με καλυμμένο το πρόσωπο, δείχνει τα τρία ματωμένα καρφιά που εξέχουν από το σώμα του Χριστού· η δεύτερη σφίγγει κοντά στο πρόσωπό της το μελανιασμένο και γερμένο προς τα πίσω πρόσωπο του Σωτήρα· η τρίτη καλύπτει τα διάτρητα πόδια του με δάκρυα στα μάτια.
Στα άκρα του πίνακα ο άγιος Πέτρος και ο άγιος Παύλος γίνονται μάρτυρες του δράματος, αναγνωρίσιμοι από τα συνήθη χαρακτηριστικά στοιχεία που τους αποδίδονται, του κλειδιού και του σπαθιού. Επίσης, ο άγιος Ιερώνυμος, στο αριστερό άκρο, χτυπάει το στήθος του με μια πέτρα ως ένδειξη μετάνοιας.
Ο καλλιτέχνης, κατά τα λαυρεντιανά χρόνια, ήταν αυτός που περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον είχε ενσωματώσει το ιδανικό της απόλυτης ομορφιάς, ιδεώδες που αναπτύχθηκε στο νεοπλατωνικό κύκλο του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς. Επιπλέον, αποδίδει το θέμα με μια σπάνια ευαισθησία και πιστότητα στο δόγμα του δομινικανού ιεροκήρυκα, κάτι ασυνήθιστο μεταξύ των καλλιτεχνών, αφού είναι ίσως ο ζωγράφος εκείνος που βρίσκεται, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο, σε πλήρη αρμονία με τις *Απεικονίσεις που προέρχονται από τα φλογερά κηρύγματα του Σαβοναρόλα*, των οποίων ο αδερφός του ζωγράφου, ο Σιμόνε, ήταν ένθερμος οπαδός ή «Πιανόνε», όπως λέγονταν τότε οι οπαδοί του Σαβοναρόλα.
Η σκηνή που παρουσιάζεται στον πίνακα του Μονάχου προέρχεται από ένα από τα πιο συγκινητικά κείμενα εκείνων των ανήσυχων χρόνων, κατά τα οποία ο μοναχός κλήθηκε να πραγματοποιήσει τη βαθιά ανανέωση στην Εκκλησία και στη δημοκρατική Φλωρεντία *in nomine Christi* (στο όνομα του Χριστού).
Ο Μποτιτσέλι θα επαναλάβει εν μέρει τη σύνθεση σε έναν πίνακα μικρότερου μεγέθους, κατακόρυφο, φιλοτεχνημένο για τον Ντονάτο Κιόνι, στο *Θρήνο για το νεκρό Χριστό* της Σάντα Μαρία Ματζόρε στη Φλωρεντία, που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Πόλντι Πέτσολι του Μιλάνου.

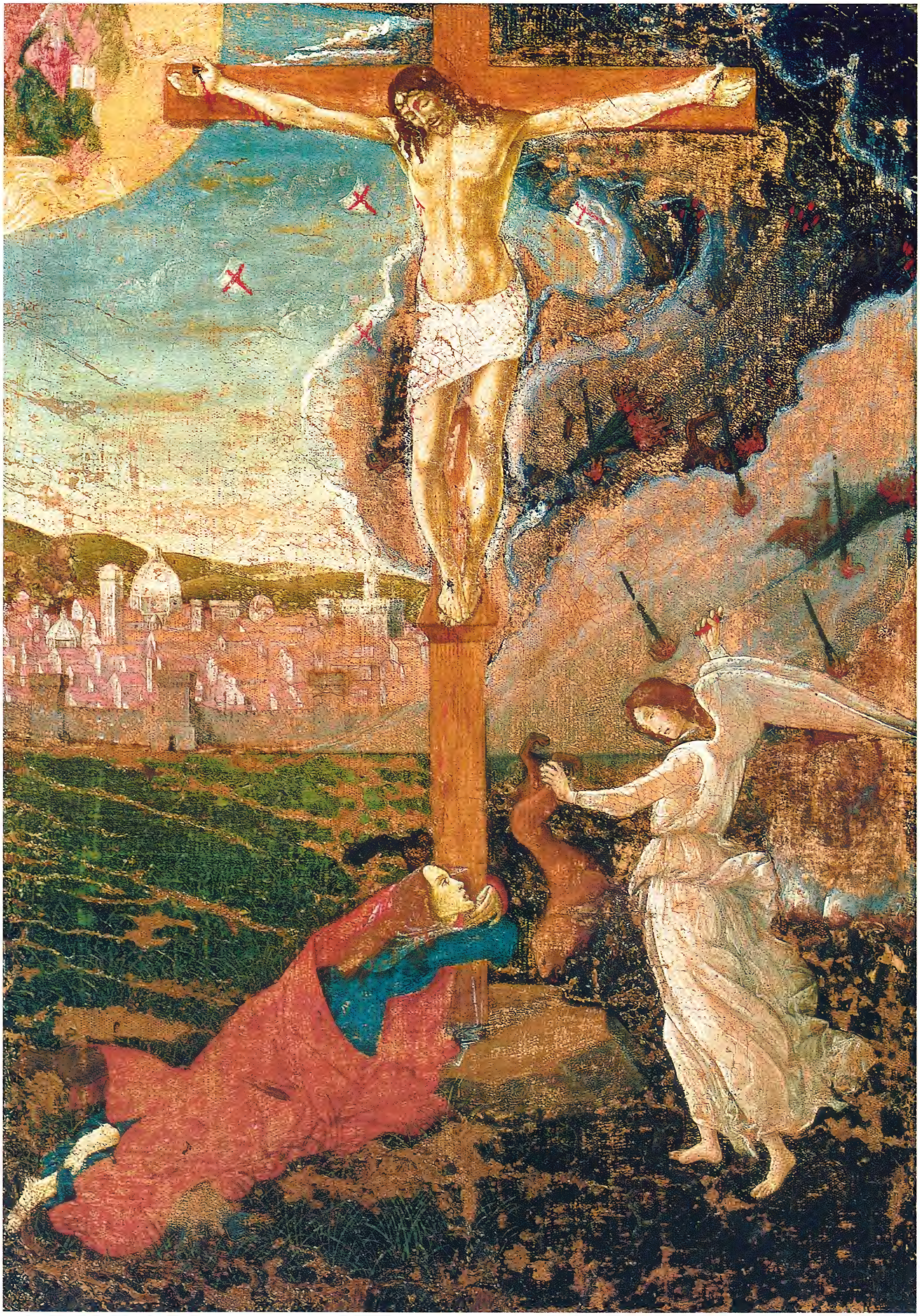
Sandro Botticelli
Θρήνος για το νεκρό Χριστό
Μιλάνο, Μουσείο Πόλντι Πέτσολι

23. Η ΜΥΣΤΙΚΗ ΣΤΑΥΡΩΣΗ

Crocifissione mistica

1497-1498 περίπου
Τέμπερα και λάδι σε μουσαμά, 73x51 εκ.
Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum

Στον πίνακα της Σταύρωσης, που δεν σώζεται σε καλή κατάσταση, δεν είναι πλέον δυνατόν να εκτιμηθούν το βάθος του τοπίου και ο τρόπος σχεδιασμού των *μορφών*, που έχουν, δυστυχώς, αλλοιωθεί από τις πολλές πτώσεις του έργου και τα γδαρσίματα. Παρ' όλ' αυτά, εξακολουθεί να θεωρείται μια επαναστατική σύνθεση, που ξεχωρίζει από το σύνολο των όψιμων έργων του καλλιτέχνη λόγω της πιστής και ασυνήθιστης προσκόλλησής του στα κηρύγματα του Σαβοναρόλα, κάτι που ίσως αποτελούσε επιθυμία του παραγγελιοδόχου, που ήταν ένας από τους οπαδούς του Τζιρόλαμο.
Σε πρώτο πλάνο απεικονίζεται η Μαρία Μαγδαληνή που αγκαλιάζει το σταυρό, ενώ ένας άγγελος χτυπά με ένα ξίφος (το gladius Domini ή ράβδο του Μωυσή) ένα πλάσμα που μοιάζει με μικρό λιοντάρι – σαφής αναφορά στη Μαρτζόκο (στη δημοκρατία της Φλωρεντίας, Μαρτζόκο ή Μαρτζούκο καλείται το λιοντάρι που συμβόλιζε τη δύναμη του λαού), σύμβολο της πόλης της Φλωρεντίας.
Η πόλη, γαλήνια και σωτήρια, εμφανίζεται στα αριστερά, στο φόντο ενός φωτεινού ουρανού, εντός του οποίου διακρίνεται ο Θεός μέσα σε ένα «χρυσό αμύγδαλο», από όπου πέφτουν μικρές λευκές ασπίδες με τον κόκκινο σταυρό, του λαού της Φλωρεντίας. Στα δεξιά του σταυρού, που δεσπόζει στο κέντρο, είναι ζωγραφισμένος ένας θυελλώδης ουρανός, καθώς και βροχή από φωτιές, σαφής υπαινιγμός στη θεία τιμωρία.
Όπως έχει επισημανθεί από τους μελετητές, το θέμα του πίνακα δεν αναφέρεται σε ένα ενιαίο κήρυγμα του δομινικανού μοναχού, αλλά αντικατοπτρίζει γενικά «τις απεικονίσεις» του θυελλώδη ουρανού και του θείου ξίφους, που αναβιώνουν επανειλημμένα από τον Σαβοναρόλα, με ύφος οράματος ισάξιο της Αποκάλυψης του Ιωάννη. Συγκεκριμένα, γίνεται μνεία στη «σύνοψη των αποκαλύψεων» και «στην ανανέωση της Εκκλησίας».
Στην πόλη, που αποδίδεται από τον Μποτιτσέλι από το λόφο του Μπελοσγκουάρντο, όπου είχε μια βίλα με τους αδερφούς του, ο Σαβοναρόλα είχε αναφερθεί σε ένα από τα κηρύγματά του για τον Αγγαίο, στις 9 Δεκεμβρίου του 1494 λέγοντας: «*Και θα είσαι εσύ, Φλωρεντία, η αναδιαμόρφωση όλης της Ιταλίας. Εδώ θα ξεκινήσει η ανανέωση και από εδώ θα διαδοθεί παντού. Επειδή εδώ είναι ο ομφαλός της Ιταλίας και οι συμβουλές σας θα μεταρρυθμίσουν τα πάντα, μέσω του φωτός και της χάρης που θα σας δοθεί εκ του Θεού*».



24. Η ΜΥΣΤΙΚΗ ΓΕΝΝΗΣΗ

Natività mistica

1500-1501
Λάδι σε μουσαμά, 108,5x75 εκ.
Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη

Ο πίνακας αυτός αποτελεί ένα είδος «πνευματικής διαθήκης» του καλλιτέχνη, ο οποίος θα πρέπει πλέον να είχε γίνει, ύστερα από εισήγηση του αδερφού του, Σιμόνε, ένας πιστός «Πιανόνε», εις μνήμην του Τζιρόλαμο. Αυτό απορρέει από τον οραματικό και προφητικό τόνο της επιγραφής στα ελληνικά που υπάρχει στο πάνω μέρος του πίνακα, όπου ο Μποτιτσέλι σημειώνει: «*Αυτόν τον πίνακα, στα τέλη του 1500, κατά τις αναταραχές στην Ιταλία, εγώ ο Αλεσάντρο, χρόνο με το χρόνο, ζωγράφισα, σύμφωνα με το [Κεφάλαιο] ενδέκατο του αγίου Ιωάννη, στη δεύτερη πληγή της Αποκάλυψης, κατά τη διάρκεια των τρεισήμισι χρόνων, την απελευθέρωση από τον Διάβολο, [...] ύστερα θα είναι αλυσοδεμένος στο δωδέκατο [κεφάλαιο] και θα [τον] αντικρίσουμε [θαμμένο] όπως και σε αυτόν τον πίνακα*».

Οι διάφορες αναφορές στην Αποκάλυψη του Ιωάννη, κείμενο ιδιαίτερα αγαπητό στο μοναχό στη διάρκεια των φλογερών κηρυγμάτων του, δημιουργούν, δικαίως, την υποψία ότι ο δημιουργός της ιερής αλληγορίας, που μεταφέρθηκε στο ζωγραφικό πίνακα από τον Μποτιτσέλι, ήταν ακόλουθος του Σαβοναρόλα, ένα πρόσωπο που ανήκε στο ίδιο πολιτιστικό και θρησκευτικό περιβάλλον. Η ημερομηνία της ολοκλήρωσης του έργου θα πρέπει να προσδιοριστεί στους πρώτους μήνες του 1501, εφόσον το έτος της Φλωρεντίας «Abincarnatione» έληγε στις 24 Μαρτίου και το νέο άρχιζε την επόμενη μέρα, που ήταν η γιορτή της «Αγιότατης Αναγγελίας». Η πρόσφατη «αναταραχή στην Ιταλία» θα πρέπει να εξηγηθεί ως αναφορά στη δεύτερη γαλλική εισβολή του 1499 και στην απειλή που έφερε στη Φλωρεντία ο Τσέζαρε Μπορτζία, ο επονομαζόμενος Βαλεντίνο, στα τέλη του1500, κάτι που θεωρούνταν από τους «Πιανόνι» ως την αρχή της βασιλείας του Αντίχριστου, που θα ολοκληρωνόταν δύο χρόνια αργότερα, στα τέλη του 1502 ή τους πρώτους μήνες του 1503 «*όταν μια γυναίκα ντυμένη με φως, η Παναγία, θα γεννήσει τον Ιησού Χριστό, τον Αμνό του Θεού, της Αποκάλυψης, το νικητή του διάβολου και τον ειρηνοποιό του κόσμου*». Έτσι, η *Γέννηση* απεικονίζεται από τον Μποτιτσέλι με ύφος σκόπιμα αρχαϊκό, με μια Παρθένο μεγαλύτερων διαστάσεων από τις άλλες φιγούρες και έναν κύκλο αγγέλων που έχει ως πρότυπο αυτόν του πίνακα *Πάλα ντι Σαν Μάρκο*, εμπρός από ένα αφαιρετικό και αστραφτερό χρυσό φόντο. Το κλίμα συμφιλίωσης μεταξύ ανθρώπων και θεών είναι εμφανές από τον εναγκαλισμό των αγγέλων και των ανθρώπων, που παρουσιάζονται φορώντας στα κεφάλια τους στεφάνια δάφνης, ακόμα και κάτω από το στέγαστρο, που καταλαμβάνει ολόκληρο το πρώτο πλάνο της σύνθεσης, ενώ οι διάβολοι κρύβονται στις ρωγμές των βράχων.

Ο πολύπλοκος χριστιανικός συμβολισμός εμφανίζεται μέσω της επανάληψης των τριών χρωμάτων, του λευκού, του κόκκινου και του πράσινου, αναφερόμενος στις τρεις θεολογικές αρετές, την Πίστη, τη Φιλανθρωπία και την Ελπίδα, όπως και στα ενδύματα των αγγέλων, που φέρουν διακοσμητικές ταινίες με ύμνους στο όνομα της Παναγίας και του Σωτήρα.

Οι κινήσεις των μορφών είναι πυρετώδεις και τεταμένες, με σχηματικές υπερβολές, αρκετά απομακρυσμένες από την τελειότητα και την ισορροπία που σημάδεψαν τα έργα του Μποτιτσέλι την εποχή της ωριμότητάς του.

βιογραφία

Περ. 1445
Οι γονείς του Μποτιτσέλι είναι ο Μαριάνο ντι Βάνι του Αμιντέο Φιλιπέπι, που ασκεί το επάγγελμα του τσαγκάρη (συγκεκριμένα βυρσοδέψη), και η μόνα Σμεράλντα. Είναι το τέταρτο και τελευταίο παιδί του ζευγαριού, ηλικιωμένου πλέον, που κατοικεί σε μια μισθωμένη οικία κοντά στην εκκλησία των Ονισάντι.

Περ. 1459-1460
Ο πατέρας του τον βάζει μαθητευόμενο στο εργαστήρι του καρμελίτη μοναχού και ζωγράφου Φιλίπο Λίπι, που δραστηριοποιείται στη Φλωρεντία και στο Πράτο.

1470, 18 Αυγούστου
Αμείβεται για την *Ανδρεία*, η οποία ανήκει στη σειρά των θεολογικών και θεμελιωδών *Αρετών*, που έχουν ανατεθεί στον Πιέρο ντελ Πολαγιουόλο το 1469 από τους αξιωματούχους του Εμπορικού Δικαστηρίου της Φλωρεντίας.

1472, 17 Ιουνίου
Εμφανίζεται ανάμεσα στους εγγεγραμμένους ζωγράφους της Συντεχνίας του Σαν Λούκα.

1475, 29 Ιανουαρίου
Πραγματοποιείται στη Φλωρεντία η διάσημη κονταρομαχία με νικητή τον Τζουλιάνο των Μεδίκων, για τον οποίο ο Μποτιτσέλι ζωγραφίζει το λάβαρο που αναπαριστά ένοπλη την Αθηνά Παλλάδα και τον Έρωτα με δεμένα τα μάτια και δεμένο σε ένα δέντρο.

1476
Αυτό το έτος παραδίδει τα σχέδια για τις μαρκετερί της θύρας της Αίθουσας των Αγγέλων των ιδιαίτερων διαμερισμάτων του Φεντερίκο ντα Μοντεφέλτρο στο Παλάτσο Ντουκάλε, του Ουρμπίνο, που φέρουν την ημερομηνία 1476.

1477, 23 Σεπτεμβρίου
Αμείβεται με 40 χρυσά φιορίνια από το υποκατάστημα της Ρώμης της τράπεζας Σαλουτάτι για ένα στρόγγυλο πίνακα (τόντο) της Παναγίας ως δώρο στον καρδινάλιο Φραντσέσκο Γκοντσάγκα, που ταυτίζεται με το έργο στο Δημοτικό Μουσείο της Πιατσέντσα, ακόμα μέσα στην αυθεντική του κορνίζα λαξεμένη στο εργαστήρι του Τζουλιάνο ντα Μαϊάνο.

1477-1478
Ζωγραφίζει την *Αλληγορία της Άνοιξης* κατά πάσα πιθανότητα για τον Λορέντσο ντι Πιερ Φραντσέσκο των Μεδίκων, ξάδερφο του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς.

1478, 21 Ιουλίου
Αμείβεται από τους Οκτώ της Φρουράς και της Εξουσίας, το Ποινικό Δικαστήριο της Φλωρεντίας, για να τοιχογραφήσει πάνω στη θύρα του τελωνείου του Παλατιού της Σινιορία (Παλάτσο Βέκιο) τις ατιμωτικές ενέργειες όσων συμμετείχαν στη συνωμοσία των Πάτσι.

1480, 9 Δεκεμβρίου
Ο Τζουλιάνο ντα Μαϊάνο και ο Φραντσιόνε αμείβονται για τις μαρκετερί στη θύρα που ενώνει την Αίθουσα των Κρίνων και την Αίθουσα Ακροάσεως στο Παλάτσο Βέκιο, με σχέδιο του Μποτιτσέλι.

1481, 9 Απριλίου, 5 και 9 Μαΐου
Ο καλλιτέχνης αμείβεται για τη νωπογραφία με τον *Ευαγγελισμό* (σήμερα έχει αποκολληθεί και βρίσκεται στην Πινακοθήκη Ουφίτσι) αρχικά στη στοά του Νοσοκομείου Σαν Μαρτίνο στη Σκάλα της Φλωρεντίας.

1481, 27 Οκτωβρίου
Συμβόλαιο ανάμεσα στον αντιπρόσωπο του πάπα Σίξτου Δ' και τους ζωγράφους Κόζιμο Ροσέλι, Σάντρο Μποτιτσέλι, Ντομένικο Γκιρλαντάιο και Πιέτρο Περουτζίνο για την τοιχογράφηση της Καπέλα Σιξτίνα στο Βατικανό. Ο Μποτιτσέλι θα φιλοτεχνήσει πολλές προσωπογραφίες ποντίφικων, ιδιαίτερα στα έργα *Η εβραϊκή θυσία και οι πειρασμοί του Χριστού, Σκηνές από τη ζωή του Μωυσή, Η εξέγερση των Εβραίων κατά του Μωυσή.*

1483
Ο Σάντρο δέχεται, με την ευκαιρία των γάμων του Τζανότσο Πούτσι με τη Λουκρέτσια Μπίνι (των οποίων τα οικόσημα απεικονίζονται δίπλα σε εκείνα του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς), την παραγγελία των τεσσάρων *Ιστοριών του Ναστάτζιο ντέλι Ονέστι*, εκ των οποίων οι τρεις πίνακες βρίσκονται στο Πράδο και ένας σε ιδιωτική συλλογή στη Φλωρεντία. Αρχικά προορίζονταν για το ερεισίνωτο της κρεβατοκάμαρας του ζευγαριού. Της ίδιας περιόδου είναι, κατά πάσα πιθανότητα, και η *Παναγία και το Θείο Βρέφος με πέντε αγγέλους* ή *Η Παναγία του Magnificat*, καθώς και η *Η γέννηση της Αφροδίτης* (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι).

1485, 3 Αυγούστου
Ο Μποτιτσέλι αμείβεται από τον έμπορα και τραπεζίτη Τζοβάνι ντε Μπάρντι για τον πίνακα *Η Παναγία και Θείο Βρέφος με τον άγιο Ιωάννη Βαπτιστή και Ευαγγελιστή* (ρετάμπλ Μπάρντι, Βερολίνο, Gemäldegalerie) για το οικογενειακό παρεκκλήσι στην αυγουστινιανή εκκλησία του Αγίου Πνεύματος στη Φλωρεντία.

1486
Έπειτα από τους γάμους τους, την ίδια αυτή χρονιά, ο Μποτιτσέλι καλείται να προσωπογραφήσει τον Λορέντζο Τορναμπουόνι και την Τζοβάνα ντέλι Αλμπίτσι (εκλιπούσα ήδη στις 7 Οκτωβρίου του 1488) σε αλληγορικές νωπογραφίες, οι οποίες αρχικά βρίσκονταν στη Βίλα Τορναμπουόνι στο Κιάσο ντε Ματσερέλι (σήμερα στο Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου).

1487, 28 Φεβρουαρίου
Αμείβεται από τη δικαστική αρχή των Μασάι ντι Κάμερα για την εκτέλεση ενός τόντο, το οποίο ταυτίζεται με την *Παναγία με το ρόδι* (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι), προορισμένη για τη δική τους Αίθουσα Ακροάσεων το Παλάτσο Βέκιο.

1489, 19 Μαρτίου
Αμείβεται για τον *Ευαγγελισμό* της Θεοτόκου, ακόμα και σήμερα στο αυθεντικό του πλαίσιο, για το παρεκκλήσι του Μπενεντέτο Γκουάρντι στην εκκλησία του Τσεστέλο – σήμερα Σάντα Μαρία Μανταλένα ντε Πάτσι (ο πίνακας βρίσκεται στην Πινακοθήκη Ουφίτσι).

1490, 17 Δεκεμβρίου
Ο Λορέντσο ο Μεγαλοπρεπής γράφει στον Μποτιτσέλι στο Σπενταλέτο, στη Βολτέρα, όπου εργάζεται με άλλους καλλιτέχνες για τη διακόσμηση της έπαυλης των Μεδίκων.

1491, 5 Ιανουαρίου
Ο Μποτιτσέλι είναι μέλος της επιτροπής καλλιτεχνών και πολιτών που καλείται να εκφέρει άποψη για τα σχέδια της αποπεράτωσης της πρόσοψης του ναού Σάντα Μαρία ντελ Φιόρε, κατασκευής του Αρνόλφο ντι Κάμπιο.

1492, 8 Νοεμβρίου
Ο λογαριασμός του Μποτιτσέλι πιστώνεται με μεγάλο ποσό στο Νοσοκομείο της Σάντα Μαρία Νουόβα, πιθανότατα για να εξοφλήσει το έργο *Η στέψη της Παναγίας και τέσσερις άγιοι* (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι).

1495, 25 Νοεμβρίου
Ο Μποτιτσέλι καλείται στον πύργο του Τρέμπιο στο Μουτζέλο, όπου πρέπει να ζωγραφίσει κάποια έργα για τον Λορέντζο του Πιερ Φραντσέσκο των Μεδίκων, ανάμεσα στα οποία και το *ρετάμπλ του Τρέμπιο* (Φλωρεντία, Πινακοθήκη της Ακαδημίας).

1501, μέχρι τις 24 Μαρτίου
Τελευταίο έργο, η *Μυστική Γέννηση* (Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη).

1510, 17 Μαΐου
Ταφή του καλλιτέχνη στο ναό των Ονισάντι. Στις 25 του μήνα ο αδερφός του, Σιμόνε, και ο ανιψιός του, Μπενινκάζα, αποποιούνται την κληρονομιά, λόγω των χρεών που τη βαραίνουν.

βιβλιογραφία

Για την πολύπλευρη προσωπικότητα του Λορέντζο του Μεγαλοπρεπούς, άντρα πολιτικού, ανθρωπιστή, μαικήνα των τεχνών, βλ., εκτός από τους καταλόγους των εκθέσεων του Λορέντσο του 1992, τα δοκίμια που περιέχονται στο έργο:
'Per bellezza, per studio,per piacere'. Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte, με την επιμέλεια του F. Borsi, Φλωρεντία, Cassa di Risparmio di Firenze, 1991.

Για τα θεσμικά θέματα και τα πολιτικά γεγονότα της εποχής του Λορέντσο, θεμελιώδες είναι:
N. Rubinstein, *Il governo di Firenze sotto i Medici* (1434-1494), νέα έκδοση με την επιμέλεια του G. Ciappelli, Φλωρεντία, La Nuova Italia, 1999.
Καθοριστικό για την κατανόηση της καλλιτεχνικής κουλτούρας της δεκαετίας του 1470 στη Φλωρεντία είναι ο κατάλογος της Έκθεσης του Λονδίνου: *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*, με την επιμέλεια των P. Lee Rubin, A. Wright, με τη συνεργασία του N. Penny (Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη), National Gallery Publications Ltd, 1999.

Για τις παραγγελίες των μεγάλων φλωρεντινών οικογενειών του 15ου αιώνς, βλ. το δοκίμιο του ιδίου συγγραφέα:
A. Cecchi, *La committenza delle grandi famiglie nella Firenze del Quattrocento in Enciclopedia multimediale. La Rinascenza a Firenze. Il Quattrocento. Quaderno di documentazione 1*, Ρώμη, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986, σσ. 210-266.

Για όσες πληροφορίες υπάρχουν διαθέσιμες σήμερα όσον αφορά την προσωπικότητα και το έργο του Σάντρο Μποτιτσέλι, την οικογένεια, το εργαστήρι, τους πελάτες, τα γραφικά έργα και τη σχέση του με τις εφαρμοσμένες τέχνες και τη διακόσμηση, με προσθήκη νέων τεκμηρίων, βλ. την πρόσφατη μονογραφία του ιδίου συγγραφέα, η οποία συνοδεύεται από πλούσια εικονογράφηση:
A. Cecchi, *Botticelli*, Μιλάνο, Federico Motta Editore, 2005.

Για την προσωπικότητα και το έργο του Φιλίπο Λίπι ο αναγνώστης παραπέμπεται στα έργα:
G. Marchini, *Filippo Lippi,* Μιλάνο, Electa, 1975.
J. Ruda, *Fra Filippo Lippi,* Λονδίνο, Phaidon Press, 1993.
M. Holmes, *Filippo Lippi as a Carmelite Painter,* Νιου Χέιβεν, Yale University Press, 1999.

Καθοριστικής σημασίας συμβολή για την προσωπικότητα και το έργο του Φιλιπίνο Λίπι αποτέλεσε πρόσφατα η διεξοδικότατη και ολοκληρωμένη μονογραφία:
P. Zambrano, J. K. Nelson, *Filippino Lippi,* Μιλάνο, Electa, 2004.

Όσο για την *Προσκύνηση των Μάγων* του Φιλιπίνο στην Πινακοθήκη Ουφίτσι και για την ιδιαίτερη εικονογραφία του, βλ.:
A. Natali, *Re, cavalieri e barbari: le' Adorazioni dei Magi' di Leonardo e Filippino Lippi, στο I pittori della Brancacci agli Uffizi*, σειρά 'Gli Uffizi. Studi e Ricerche', 5, Φλωρεντία, Centro Di, 1988, σσ. 73-84.

Για το σύνθετο ζήτημα του διαχωρισμού των ρόλων ανάμεσα στα αδέρφια Αντόνιο και Πιέρο ντελ Πολαγιουόλο βλ.:

L. D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo,* Οξφόρδη, Phaidon Press, 1978.
A. Cecchi, *The conservation of Antonio and Piero del Pollaiuolo's altar-pie-ce for the Cardinal of Portugal's chapel,* στο «The Burlington Magazine», CXLI, 1999, σσ. 81-88.
A. Galli, *Risarcimento di Piero del Pollaiolo,* στο «Prospettiva», 109, 2003, σσ. 27-58.
L. Melli, *Antonio del Pollaiolo orafo e la sua bottega 'magnifica ed onorata in Mercato Nuovo',* στο «Prospettiva», 109, 2003, σσ. 65-75.
A. Galli, *I Pollaiolo,* Μιλάνο, Five Continents Edition, 2005.
A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers: the Arts of Florence and Rome,* Νιου Χέιβεν, Yale University Press, 2005.

Για την προσωπικότητα και το έργο του Αντρέα ντελ Βερόκιο βλ. τα κείμενα:
G. Passavant, *Verrocchio: sculture, pitture e disegni. Tutta l'opera,* Βενετία, Alfieri, 1969.
Verrocchio and late Quattrocento Italian Sculpture, πρακτικά του συνεδρίου (Πρόβο-Φλωρεντία, 1988-1989), με την επιμέλεια των S. Bule, A.Ph. Darr, F. Gioffredi Superbi, Φλωρεντία, Le Lettere, 1992.
A. Butterfield, *The Sculptures of Andrea del Verrocchio,* Νιου Χέιβεν, Yale University Press, 1997.
Il bronzo e l'oro. Il David del Verrocchio restaurato, κατάλογος της έκθεσης με την επιμέλεια των di B. Paolozzi Strozzi e M. G. Vaccari (Φλωρεντία, Εθνικό Μουσείο του Μπαρτζέλο), Φλωρεντία, Giunti, 2003.

Εκτεταμένη είναι η βιβλιογραφία για τον Λεονάρντο, συνοψίζεται δε στις πρόσφατες μονογραφίες:
P. C. Marani, *Leonardo: una carriera di pittore,* Μιλάνο, Federico Motta Editore, 1999.
P. C. Marani, *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings,* Νέα Υόρκη, Abrams, 2000.

Στην παραγωγή του στις γραφικές τέχνες ήταν αφιερωμένες δύο πρόσφατες εκθέσεις, στους καταλόγους των οποίων παραπέμπεται ο αναγνώστης:
Leonardo da Vinci: master draftsman, με την επιμέλεια του C.C. Bambach (Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art), Νέα Υόρκη και Νιου Χέιβεν, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2003.
Leonardo da Vinci: dessins et manuscrits, με την επιμέλεια του F. Viatte e V. Forcione (Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου), Παρίσι, Réunion des Musées Nationaux, 2003.

Για την παραγγελία του Λεονάρντο στη Φλωρεντία, βλ.:
A. Cecchi, *New Light on Leonardo's Florentine Patrons,* στον κατάλογο της προαναφερθείσας έκθεσης της Νέας Υόρκης

Leonardo da Vinci: master draftsman, 2003, σσ. 121-139.

Για τα έργα του Λεονάρντο που διατηρούνται στην Πινακοθήκη Ουφίτσι βλ.:
A. Natali, *Il tempio e la radice, στο Florentine Drawing at the time of Lorenzo the Magnificent. Papers from a colloquium held at the Villa Spelman,* Φλωρεντία, με την επιμέλεια του E. Cropper, Μπολόνια, Nuova Alfa Editoriale, χ.π., σσ. 147-156.
Lo sguardo degli angeli: Verrocchio, Leonardo e il 'Battesimo di Cristo', με την επιμέλεια των A. Natali, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1998.
A. Natali, *Lo sguardo degli angeli: tragitto indiziario per il 'Battesimo di Cristo' di Verrocchio e Leonardo,* στο «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLII, 1998, σσ. 252-273.
L'Annunciazione di Leonardo, in L'Annunciazione di Leonardo: La montagna sul mare, με την επιμέλεια των A. Natali, Τσινιζέλο Μπάλσαμο, Silvana Editoriale, 2000, σσ.36-59.

Για ένα βιογραφικό και καλλιτεχνικό σκιαγράφημα του Ντομένικο Γκιρλαντάιο ο αναγνώστης παραπέμπεται στις παρακάτω μονογραφίες:
R. J. Kecks, *Domenico Ghirlandaio,* Φλωρεντία, Octavo, 1998.
J. K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio Artist and Artisan,* Νιου Χέιβεν, Yale University Press, 2000.

Για την προσωπικότητα και το έργο του Πιέτρο Περουτζίνο βλ.:
P. Scarpellini, *Perugino,* Μιλάνο, Electa, 1991.
Perugino: il divin pittore, κατάλογος της έκθεσης με την επιμέλεια του V. Garibaldi e F.F.
Mancini (Περούτζια, Εθνική Πινακοθήκη της Ούμπρια), Τσινιζέλο Μπάλσαμο, Silvana Editoriale, 2004.

Για ό,τι αφορά τον Πιέρο ντι Κόζιμο, ο αναγνώστης παραπέμπεται στα:
M. Bacci, *L'opera completa di Piero di Cosimo,* Μιλάνο, Rizzoli, 1976.
S. Fermor, *Piero di Cosimo: fiction, invention and fantasia,* Λονδίνο, Reaktion Books, 1993.
A. Forlani Tempesti, *E. Capretti, Piero di Cosimo: catalogo completo,* Φλωρεντία, Octavo, 1996.

Ελλείψει πρόσφατης μονογραφίας για τον Φρα Μπαρτολομέο, πολύτιμοι είναι οι κατάλογοι των φλωρεντινών εκθέσεων:
Fra' Bartolomeo, la Pietà di Pitti restaurata, κατάλογος της έκθεσης (Φλωρεντία, Galleria Palatina), Φλωρεντία, Centro Di, 1988.
Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco: l'età di Savonarola, κατάλογος της έκθεσης με επιμέλεια του S. Padovani με τη συνεργασία των M. Scudieri e G. Damiani (Φλωρεντία, Παλάτσο Πίτι και Μουσείο του Σαν Μάρκο), Βενετία, Marsilio, 1996.

NATIONAL GEOGRAPHIC SOCIETY
*«For the increase and diffusion
of geographic knowledge»*

Published by the National Geographic Society

John M. Fahey, Jr.
Chairman and CEO, NGS

Timothy T. Kelly
President, NGS

Gilbert M. Grosvenor
Chairman, National Geographic
Education Foundation Member,
National Geographic Board of Trustees

Declan Moore
Executive Vice President,
NGS President,
National Geographic Publishing

Melina Gerosa Bellows
Executive Vice President and Chief Creative Officer, Books,
Kids and Family, NGS

NATIONAL GEOGRAPHIC

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΕΧΝΗΣ
ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΦΥΪΕΣ

CUBE
SELENA A.E.

Κολοκοτρώνη 5, Ν. Ψυχικό, Αθήνα

*Αποκλειστικός εκδότης στην Ελλάδα
της National Geographic Society
για τα Βιβλία και το Περιοδικό National Geographic Magazine*

Τηλέφωνο συνδρομών: 210 3800647
email: syndromes@selenapress.gr

© 2013 για την ελληνική γλώσσα
ΣΕΛΕΝΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ Α.Ε.

SCALA GROUP international

© 2007 E-ducation.it S.p.A., Firenze
Una società SCALA GROUP
www.e-ducation.it, www.scalaint.com, info@e-ducation.it

Προέλευση εικόνων:
© Foto Scala, Firenze
© Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin
© Archivi Alinari, Firenze
© The Bridgeman Art Library - Archivi Alinari, Firenze
© Francis G. Mayer/Corbis
© Musei Vaticani
© Photo RMN © Jacques Quecq d'Henripret
© Photo RMN © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet

Οι εικόνες που επιλέχθηκαν από τη Scala Archives και αποτελούν ιδιοκτησία της Ιταλικής Δημοκρατίας δημοσιεύονται με την άδεια της αρμόδιας αρχής (Υπουργείο Πολιτιστικών Αγαθών και Ενεργειών).

Με την επιφύλαξη παντός δικαιώματος απαγορεύεται η αναπαραγωγή
του παρόντος έργου συνολικά ή τμηματικά.

Κείμενα: Alessandro Cecchi
Διεύθυνση σύνταξης: Cinzia Caiazzo
Αρχισυντάκτης: Filippo Melli, Maria Masanas
Επιμέλεια κειμένων: Giulia Marrucchi
Σχεδιασμός έκδοσης: Benedetta Lucarini

SCALA GROUP international

CUBE
SELENA A.E.

ISBN 978-618-5035-19-8